学号201520001017 密级

北京服装學院

硕士研究生学位论文

题　　目：唐代世俗女性披帛研究

英文题目：THE STUDY OF THE SECULAR WOMEN'S PIBO IN THE TANG DYNASTY

姓　　名：靳雅萍

专　　业：艺术学理论

导　　师：张玉安

二〇一七年十二月

唐代世俗女性披帛研究

摘 要

披帛，是唐代女子的重要服饰之一，根据目前我们所掌握的资料来看，最早在北朝时已经出现女子穿戴披帛的现象；到了隋朝时期，女子穿戴披帛的现象逐渐增多；但直至唐代，披帛才最为流行。本文以唐代世俗女性所戴披帛为研究对象，通过对大量图文资料的搜集与整理，并运用实物图像和历史文献互证的研究方法，分析了披帛的源流与发展，从而揭示出披帛具有的社会、历史与文化意义。

首先，我们从披帛的源流、形制和名称等方面，界定了本文所研究披帛的范围。其次，对披帛的时尚与流行进行了区别，并深入分析了披帛在唐代流行不衰的原因。第三，系统分析了披帛的流行与唐代妇女身份地位之间的关系。最后，我们从男性的审美观、女性的自我身体意识和求仙心理三方面，探讨了披帛所体现的文化心理意识。

本文结合社会学、考古学、艺术学、历史地理学及图像学等学科的知识与研究方法，对唐代世俗女性的披帛进行了系统的研究，并提出了一些新的看法与观点，希望对中国传统服饰文化的研究有所助益。

关键词:披帛；唐代；世俗女性；身份地位；文化心理

The Study of The Secular Women's Pibo in The Tang Dynasty

Abstract

Pibo is one of the important female costumes in the Tang Dynasty. As far as we know, women in the Northern Dynasties already had wore Pibo. By Sui Dynasty, the phenomenon of women wearing Pibo was gradually increasing.But it was not until the Tang Dynasty that it became popular. This thesis takes the secular women of the Tang Dynasty as the object of study,and analyses the source and development of Pibo. Furthermore, through collecting and collating a large number of graphic and literary materials, which can be proved by each other, the thesis intends to reveal the social, historical and cultural significance of it .

First of all, we define the scope of this paper from the aspects of the origin, shape and name of Pibo. Secondly, the thesis differentiate the fashion and popularity of Pibo, and refers to the reason why Pibo was popular in the Tang Dynasty for a long time. Thirdly, it analyzes the relationship between the popularity of Pibo and the status of women in Tang Dynasty. Finally, we discuss the cultural and psychological consciousness behind Pibo from three different aspects: male aesthetics, female self-physical consciousness and psychology of seeking immortal.

With the knowledge and research methods of sociology, archeology, art, historical geography and iconography , this thesis systematically studies the Pibo of secular women in the Tang Dynasty and puts forward some new opinions . Hoping it will be helpful for the Chinese traditional costume culture .

Key Words: Pibo；the Tang Dynasty；Status；Cultural psychology

目 录

绪 论

一、研究目的与意义

目的：迄今为止，学术界对披帛的研究大多还局限在披帛的来源问题和形制上，对于披帛文化方面的认识并不深入，缺乏系统的研究工作。鉴于此，笔者从考古实物资料出发，全面系统地运用考古发现、文献记载以及图像论证相结合的方法对有关唐代披帛的个案进行深刻分析；同时，通过披帛来分析唐朝女性的社会心理，为后续研究提供参考路径。本文研究了唐代时期披帛的时尚与流行。虽然披帛不是在唐朝时期产生的，但在唐代时期却最为流行，披帛的时尚与流行体现了唐朝思想的解放、文化的包容以及服饰的创新等。它所反映的社会历史和文化内涵，对当今社会服饰文化的探索与创新具有一定的理论指导与借鉴意义。

意义：唐朝自618年高祖李渊称帝开始，到907年后梁太祖朱温篡唐为止，共历二十一帝，享国二百八十九年，是公认的中国最强盛的时代之一。李唐统治期间先经历了贞观之治、永徽之治以及武周篡唐；后又发生开元盛世、安史之乱和藩镇割据等大事件，之后内乱频繁直至朱温篡唐，唐朝灭亡。唐代长期的盛世造就了开放包容的国风，使汉族与少数民族相互影响、融合，思想上自由解放、个性张扬。在多元文化的影响下，唐朝服饰具有其独特的文化特征，在中国服饰发展史上的地位尤为重要。

服饰不只是简单的物质文明的体现，也是当下人们文化生活的图式。通过一个历史阶段中流行的服饰可以了解这个时代的艺术情调、时代精神、经济政治生活等。唐代时期世俗女性流行披戴披帛的成因，与当时的社会环境、文化变迁及审美思想的流变有着很大的关系。因此研究唐代世俗女性的披帛对于深入了解当时的社会生活、政治、经济、文化等都具有一定的现实意义。

二、已有研究成果综述

沈从文的《中国古代服饰研究》（1981 年）是新中国成立以来第一部中国古代服饰研究专著。该书的研究方法和写作体例独辟蹊径，采用以图像为主结合文献

进行比较探索、综合分析的方法，为后人提供了图文互信的可贵材料。该书在“唐永泰公主墓壁画妇女”章节中提到了唐式披帛，对本文的研究具有引导作用。黄能馥、陈娟娟编著《中国服装史》（1995年）对披帛的来源和时间进行了研究，通过对文献和现存文物的综合分析，将中国的披帛与中亚、西亚地区出现的披帛相比较分析，得出披帛是通过丝绸之路传入中国的西亚文化的结论。高春明《中国服饰名物考》（2001年）比较深入详细地考察了披帛的历史。由于唐代流行的披帛曾被称为帔，所以后人常将披帛与两汉时期的帔混为一谈，高先生重点区分了二者的不同之处，指出两汉时期的帔其实是一种披肩。除了上述几本服饰专著之外，在当代服饰史研究中也有很多服装史著可作为本文的参考。例如，周讯、高春明撰《中国历代服饰大观》（1995年）及《中国历代妇女妆饰》（1997年）；吕思勉《隋唐五代史》；袁杰英《中国历代服饰史》；华梅著《服饰与中国文化》（2000年）、缪良云主编《中国衣经》（2000年）；孙机《中国古代物质文化》（2014年）；黄正健《唐代衣食住行研究》等。在这些著作中，均对唐朝时期的服饰形制进行了基本的概述和分析，但都较为零星，没有系统归纳和整理，对披帛的研究更是有些匮乏。

崔瑞德、费正清主编《剑桥中国隋唐史》（1990年），李斌城、李锦秀等著《隋唐五代社会生活史》（2004年），陈国灿著《中国学术编年·隋唐五代卷》(2013年），陈寅恪《唐代政治史述论稿》（1997年），荣新江《中古中国与外来文明》（2001年），向达《唐代长安与西域文明》（2009年）等著作，对于了解唐朝的社会日常生活、经济文化的发展以及审美的流变和中外贸易交流等都具有很重要的参考价值与指导作用。

专门针对唐朝世俗女性所戴披帛进行研究的学术论文及期刊论文几乎没有，但是研究唐代披帛的短篇学术论文则不少。如学位论文：北京大学马希哲《中国中古时期帔帛的文化史考察》（2008年，北京大学，硕士学位论文），该文首先通过判断帔帛的形制来确定帔帛的来源，然后分析中国汉唐时期宗教图像中所存在的帔帛，最后针对世俗社会中的帔帛展开研究，结合唐代文献和唐墓壁画等材料探讨了帔帛的流行情况，及其在后世的转变和所代表的意义。

东华大学赵敏《敦煌莫高窟菩萨披帛及隋唐五代世俗女性披帛研究》（2006

年，东华大学，硕士学位论文），该文通过对敦煌莫高窟各个时期的菩萨和隋唐五代的供养人画像，以及传世画作中描绘的隋唐五代世俗女性衣着中披帛的研究，再次证明莫高窟是在东西文化相互融合中发展而成的。敦煌莫高窟中的佛教造像和画像不但继承了印度佛教的风格，还进行了很多方面的发展。敦煌莫高窟各个时期的佛教人物和世俗人物所著披帛在形式上是多种多样的，该论文从缠绕方式、色彩、图案、搭配等几个方面对此进行了分析，让我们拥有了一个较为清晰的轮廓与概念。

陕西师范大学马冬《唐代服饰专题研究》（2006年，陕西师范大学，博士学位论文），该文结合唐朝的社会背景、文化背景对唐朝的服饰审美文化进行了研究。作者首先对唐代服饰审美文化产生的背景进行概述，然后论述了唐朝服饰审美文化的三个主要流变阶段及特征；又从审美意识等方面对唐朝服饰整体所呈现出来的审美文化特征进行了总结。并从生态美学、实用美学和意境美学等视角对唐朝的服饰审美文化进行了剖析。该文对为我国应对全球化语境下外来文化的涌入提供了宝贵的经验。

北京服装学院柯丽丽《唐代女性的身体审美及其和服装的关系》（2014年，北京服装学院，硕士论文），该文作者采用文献和考古文物相互印证的研究方法，以文献和唐代出土的墓室壁画、女俑为研究材料，从身体审美的角度出发，分析唐代女性身体审美与服装变化之间的关系。首先探讨了文献中的唐代女性身体审美；其次结合出土的图像资料，以时间为线索，分初唐、盛唐和中晚唐，对比分析这三个时期女性的身体审美和服装；最后探讨唐代女性身体审美变化的可能原因。

短篇的期刊论文如张亚楠《敦煌壁画中帔帛源流及时代意义研究》，主要通过文献和图片资料，对敦煌壁画中从北凉到元代帔帛的形制、装饰方法、代表的等级意义三个方面进行研究，对比其与印度沙丽的异同点，进而得出两者之间的关联，认为帔帛是丝绸之路开通和佛教东传时印度沙丽中国化的产物。其他如张蓓蓓《帔帛源流考-兼论宗教艺术中的帔帛及其世俗化》、叶娇《帔子-领巾-披帛-略论唐五代宋初女式披巾的称名》、卢秀文《披帛与丝路文化交流》、李波《唐代墓室壁画女性披帛围法研究》、石历丽《唐代宫廷女装中披帛的流行特色探析》等论文，大多是针对披帛的形制、来源以及色彩或图案上的解读。

综上所述，目前国内缺乏对唐代世俗女性披帛的具体研究，大多是关于服饰文化与美学的研究，并且一些服饰史著作只对披帛进行了常识性介绍，在研究方法和研究角度上鲜有创新。

1958年，在研究北凉及北魏在甘肃的佛教遗迹时，美国艺术史学者Alexander C.Soper注意到了菩萨身上的帔帛。在专著“Northern Liang and Northern Wei in Gansu”中Soper教授对帔帛的来源和传播做了深入的研究，他认为帔帛最早出现在希腊化时期的天神身上，后传入印度，并认为中亚的帔在佛教图像中的表现形式渐渐固定成型，除了作为装饰性服饰之外，肯定也受到了伊朗图像的影响，带有某种神圣性，Soper的研究给了我们很多启示。

三、研究难点与创新

本课题的研究难点在于没有披帛的出土实物，只能在现存的墓室壁画、陶俑等文物上找到相对有参考价值的披帛图像。由于缺少国外学者的研究成果，因此，国外资料相对比较匮乏。在我们力所能及的前提下，尽量吸收中外学者已有的研究成果，并结合新的资料，得出一个自己的结论。在披帛的时尚与流行，二者与妇女身份地位之间的关系，以及披帛所体现的文化心理意识等方面，都提出了一些新的看法与观点，以求行家指正。

四、研究思路与方法

研究思路：本文采用图像分析法、文献阅读法、比较法、归纳总结法等，在已定的论文构思框架下，查阅国内外相关文献资料，撰写和细化论文提纲，并在研究过程中逐步深化论文内容。在资料搜集方面， 首先搜集与服饰相关的文字资料,包括正史中的舆服志、传世的笔记小说和诗歌中有关披帛的词句描写，此外还有业内专家的专著、论文等文字资料。其次是考古发掘出土的服饰实物，如墓室壁画、陶俑、金石雕刻、石窟造像以及传世绘画等图像材料及考古报告。本文主要采取图像与文献相结合并进行比较分析的研究方法，力求在二者之间建立起一种稳定的关系，以期还原历史的真实，得出较为恰当的结论。

本文内容大体如下：

第一章主要是对披帛进行界定和对披帛的渊源研究。在披帛的界定问题上，笔

者将披帛分为同物异名和同名异物两部分，全面透彻地分析披帛的名称来源和形制规定，同时也对本文研究对象的范围有一个初步的界定。此外，本文还对披帛的起源进行探析，分别对学术界争议较大的两种来源说进行了探讨。

第二章分析唐代世俗女性披戴披帛的时尚和披帛流行的原因。首先区分时尚和流行两个概念；然后分析披帛的流行原因和流行趋势。在第二部分中，我们分析了披帛的流行与李氏家族的渊源，披帛流行与乐舞的关系，披帛的流行与宗传播的联系等。最后分析披帛的流行趋势。

第三章主要分析披帛与唐代妇女身份地位之间的关系。第三章连接第二章，将第二章的理论具体化到第三章的女性身份地位上。笔者将唐代世俗女性分为三种，即宫廷女性，妓优，以及普通妇女。我们通过世俗女性身上的这件小物品（披帛）来揭示它在不同身份和阶层妇女中所扮演的角色，并推测出不同身份和阶层妇女对在唐朝披帛的流行起到了怎样的推动作用。

第四章主要对前三章的内容进行升华和总结。本章通过三节探讨了披帛所体现的文化心理意识，第一节是男性的审美观，第二节为女性的自我身体意识，第三节探讨了披帛与唐朝人求仙心理之间的关系。

披帛虽小，从中却可以窥见唐代社会生活的方方面面。希望我们的工作，能为中华服饰文化的研究贡献绵薄之力。

第一章 披帛的界定与渊源

在现已发掘的唐代墓室中，如初期的新城长公主墓（龙朔三年，公元663年）和章怀太子墓（神龙二年，公元706年），盛唐时期的陕西富平朱家道东墓，盛唐之后、中唐前期的西安南里王村韦氏家族墓，以及五代后梁龙德四年（公元924年）的河北曲阳王处直墓等，在这些墓室的壁画中有一个共同点，即壁画女性人物的服装中都有一长条状巾子披在女性身上，或长或短，或透明或不透，制作精良、造型多样且优美，它在人物整体造型上并不突出，在图像表现中若有若无，似隐似显(如图1)。

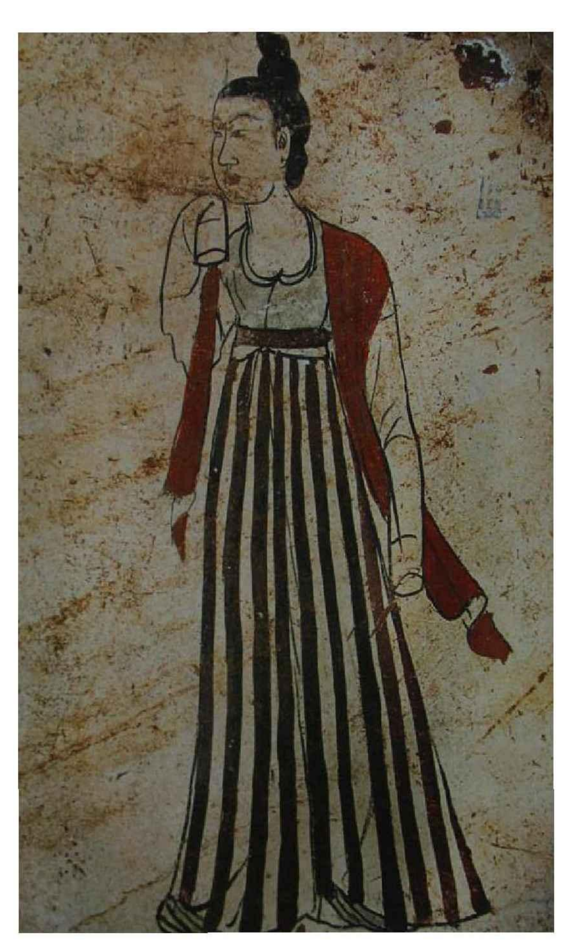


图1 披有披帛的侍女,初唐,陕西省礼泉县燕妃墓前甬道东壁。

这样的长条状巾子被后代的许多学者研究过，他们将其称为披帛或帔帛。

帔帛是隋唐时期颇为流行的一种衣饰，着装形式多样，可披可系；式样丰富，可单可夹；着装对象广泛，男女、僧道均可服用。[1]披帛的盛行从唐代初期就已经

[1] 张蓓蓓.帔帛源流考-兼论宗教艺术中的帔帛及其世俗化[J].民族艺术，2015，3：135.

有之，至五代还有记载，其存在时期横跨隋唐五代而不止，却在唐代最为风行。在现存关于唐代或更早的文物资料中，有不少墓葬出土的陶俑或墓室壁画上，都有披帛（帔帛）的痕迹，即便博物馆收藏的唐代人物画中也有不少能够体现披帛的珍品，唯独在文字方面，披帛（帔帛）二字似乎从未在唐代前期或唐代之前的文献中出现过。“披帛”之名，五代始见，《中华古今注》“女人披帛”条：“古无其制，开元中，诏令二十七世妇及宝林御女良人等，寻常宴参侍，令披画披帛，至今然矣。”[2]高春明在其专著《中国服饰名物考》中说：“‘披帛’之名出现较晚，大约在晚唐以后。在此之前，则称其为‘领巾’”。[3]如此流行的服饰，在当时文献中从未被记载似乎不合常理，因此只能猜测披帛这一物品在文献中并未被记载成披帛（帔帛），而是用其他名称来代替。经过资料筛查，我们初步断定唐代世俗女性所戴的披帛，这一长条状巾子的服饰在唐朝时期经常被称作“领巾”或“帔”等。

第一节 披帛的界定

一、披帛同物异名的辨析

周汛、高春明的《中国衣冠服饰大辞典》收有“帔”、“帔巾”、“帔子”、“领巾”和“披帛”等相关词条，但都以“妇女的披巾”释之，并认为“帔巾”、“帔子”即“披帛”。[4]披帛难道真如两位学者所言，等同于帔巾或帔子吗？“帔”、“帔巾”、“帔子”、“领巾”和“披帛”都是专属于妇女吗？它们的款式都一样吗？笔者通过资料整理分析，认为并非如两位学者所说的那么绝对。那么，它们之间又有什么样的联系和区别呢？

唐段成式《酉阳杂俎·忠志》云：“上夏日尝与亲王棋，令贺怀智独弹琵琶，贵妃立于局前观之。上数子将输，……时风吹贵妃领巾于贺怀智巾上，良久，回身方落。”[5]又唐李亢《独异志》记载：“玄宗偶与宁王博，召太真妃立观，俄而风

[2] [五代]马缟.中华古今注卷中[M].北京：中华书局，1985:21.
[3] 高春明.中国服饰名物考[M].上海：上海文化出版社，2001:590.
[4] 周汛，高春明.中国衣冠服饰大辞典[M].上海：上海辞书出版社，2001:590.
[5] [唐]段成式.酉阳杂俎卷一[M]北京：中华书局，丛书集成初编本，2010:册 276，2.

冒妃帔，覆乐人贺怀智巾帻，香气馥郁不灭。”[6]以上两种文献记载的显然是同一件事，即唐玄宗与亲王下棋而令杨贵妃旁观，……贵妃的巾子被风吹到了在旁边奏乐的贺怀智身上。虽然二者都是对这件事的描述，但是在细节上却有所不同。《酉阳杂俎》中的“贵妃领巾”与《独异志》中的“妃帔”应是同一物品，却被记载为不同的称谓，可见当时两者之间存在着密切的联系。

“帔”字在两汉之际就已经出现，指的是男女均可服用的裙和披肩。西汉扬雄《方言》云：“帬，陈魏之间谓之帔（郭璞注：‘音披’）。”[7]东汉许慎《说文解字》：“弘农谓帬，帔也。从巾，皮声。”[8]（陈魏之间和弘农一带，大体上相当于今天河南的西部、山西南部以及陕西东部地区。）《说文解字》又说：“帬，绕领也。”段玉裁注云：“《方言》，绕衿谓之帬。《广雅》本之，曰绕衿、帔，帬也。衿、领，今古字。……然则绕领者，围绕于领。今男子、妇人披肩其遗意。”[9]《说文解字》又称：“常，下帬也。”[10]《释名》：“裙，下裳也。”[11]“由《说文》及段玉裁可以推测，帬有上下，上帬谓之帔，下帬谓之常。上帬围绕于领际，即后世所谓披肩；下帬专指围系于腰际以下的裙装。”[12]又称：“帔，披也。披之肩背不及下也。”[13]它的含义是“披”，“是一种披之于肩背但未及于下的装饰。”[14]南朝梁简文帝有《倡妇怨情十二韵》：“散诞披红帔，生情新约黄。”[15]《东宫旧事》曰：“太子纳妃，绛真文罗一、幅帔一；绛杯文绣罗一、幅帔一；绛真衣、罗裤一。”[16] “它的形制似如一块方形织物，佩戴方式是以两角系结于胸前，其余部分围绕于肩领而垂于后背。此物又称‘被巾’或‘领巾’。”[17]太原北齐娄叡墓中出土的劳作女俑（如图 2）身上就有这类形制的装饰存在。扬

[6] [唐]李亢.独异志卷下[M]北京：中华书局，丛书集成初编本，2010：册 2837，48.
[7] 周祖谟.方言校笺[M].北京：中华书局，2011:26.
[8] [清]段玉裁.说文解字注[M].北京：中华书局，1998:358.
[9] 同上
[10] 同上
[11] [清]王先谦.释名疏证补[M].上海：上海古籍出版社，1984:256.
[12] 张玉安.六朝“锦帔”小考[J].艺术设计研究，2012:03：34.
[13] [清]王先谦.释名疏证补[M].上海：上海古籍出版社，1984:257.
[14] 张玉安.六朝“锦帔”小考[J].艺术设计研究，2012:(03A)：34.
[15] [清]吴兆宜.玉台新咏笺注[M].北京：中华书局，2004:288.
[16] [宋]李昉等.太平御览[M].北京：中华书局，1998:3627.
[17] 同 12.

雄《方言》："帍裱谓之被巾。"晋郭璞注："妇人领巾也。"[18]"帍裱"是用以拥护肩领的罩衣，扬雄称之为被（音披）巾，也就是"帔巾"。[19]由此可见，帍裱、被巾以及帔巾都是指领巾的含义，它们称谓不同但具有相同形制。唐《广异记》载："隰州佐史死，数日后活，……又见其妇营一七斋，取面做饭。极力呼之，妇殊不闻。某怒，以手牵领巾，妇蹶于地。久之，外人催之。"[20]根据实际情况推测，此领巾应和之前讨论的帔、被巾或巾帔等在形制、佩戴方式应该一样或者相似才能使某人用手拉领巾导致妇人摔倒在地。

"巾帔"或者"帔巾"并非女子专属，男子也有佩戴。《北史》卷三十三："又有李翥，字彦鸿，世居柏仁，弱冠以文章知。仕齐，位东平太守。……尝着巾帔，终日对酒，招致宾客，风调详雅。"[21]《新唐书》："俗徒跣，丈夫祝发，衣不剖襟，青白为巾帔，缘以锦。"[22]《北史》卷九十七："波斯国……其俗,丈夫翦发，戴白皮帽，贯头衫，两箱近下开之，亦有巾帔，缘以织成；妇女服大衫，披大帔……"[23]"美国西雅图美术馆藏有北魏男俑（如图 3）一尊，肩颈间便围有一幅帔巾。这种小型的帔巾，和女子的领巾十分相似，大概就是李翥这些士大夫所戴的巾帔。"[24]

[18] 周祖谟.方言校笺[M].北京：中华书局，2011:27.
[19] 张玉安.六朝"锦帔"小考[J].艺术设计研究，2012,03：34.
[20] [宋]李昉，等.太平广记[M].北京：中华书局，1961:卷三百七十八，再生四.
[21] [唐]李延寿.北史[M].北京：中华书局，2003:1242-1243.
[22] [宋]欧阳修，宋祁.新唐书卷二二一[M].北京：中华书局，1975:6258.
[23] [唐]李延寿.北史[M].北京：中华书局，2003:3222.
[24] 同 19.



图 2：劳作女俑，北齐，娄叡墓中出土。



图 3：戴帔巾的男俑，北魏，美国西雅图博物馆藏。

二、披帛同名异物的辨析

帔除了以上所说的样式以外还有其他式样的帔，它们称谓相同但形制相异。

《北史》卷七十五："赵芬字士茂，天水西人也。……皇太子又致巾帔。后数年，卒……。"[25]《朝野佥载》："宫女千数，衣罗绮，曳锦绣，耀珠翠，施香粉。一花冠、一巾帔皆万钱，装束一妓女皆至三百贯。"此两种历史文献中都有对"巾帔"的记载，很明显两文献中所言相同名称的"巾帔"在形制款式上并不一样。第一种《北史》中所载"巾帔"应该属于和李翥此类士大夫所戴的小型领巾形制一样；第二种《朝野佥载》所载"巾帔"和赵芬所戴"巾帔"相比，至少在长度上要长许多，属于唐代女子所流行的帔，又叫披帛。

薛能《吴姬十首》之一载："冠剪黄绡帔紫罗，薄施铅粉画青蛾。因将素手夸纤巧，从此椒房宠更多。"《太平广记》卷六三："道士史崇玄，怀州河内县缝靴人也，后度为道士。矫假人也，附太平，为太清观主。金仙、玉真出俗，立为尊师。每入内奏请，赏赐甚厚，无物不赐。授鸿胪卿，衣紫罗裙帔，握象笏，佩鱼符。"初看文献，貌似都描述了包含有"帔紫罗"或"紫罗帔"的句子，帔的颜

[25] [唐]李延寿.北史[M].北京：中华书局，2003:2565—2566.

色、材质和称谓都一样，是否形制也一样？通过文献上下文可以了解到，在薛诗中“铅粉”、“青蛾”和“素手”很容易令人联想到女子的日常生活，此处“帔紫罗”应该是紫色罗质的帔，唐代女子流行的披帛。而《太平广记》中开篇即言史崇玄是一名道士，“紫罗帔”显然应是道士所着服装的一种。六朝至隋唐时期，帔在道教中也是一种非常重要的服饰。李贺《南园十三首》：“松溪黑水新龙卵，桂洞生硝旧马牙。谁遣虞卿裁道帔，轻绡一匹染朝霞。”唐代僧人玄嶷《甄正论》：“造九等斋仪、七部科箓，修朝礼上香之文，行道坛纂服之式，衣服冠屦之制，跪拜折旋之容。行其道者。始断婚娶禁薰辛，又伪造灵宝等经数千卷。后陆修静更立衣服之号，月帔星巾，霓裳霞袖，九光宝盖，十绝灵幡，于此著矣。”[26]“巾褐及帔出自上道，礼拜着褐，诵经着帔。……夫巾褐裙帔，制作长短，条缝多少，各有准式，故谓之发服。”[27]道教中的帔不仅有功能上的规定，也有形制上的说明。《太真玉帝四极明科经》：“帔令广四尺九寸，以应四时之数；长五尺五寸，以法天地之气；表里一法，表当令二十四缝，里令一十五条，以应三十九帝真之位。”[28]《三洞法服科戒文》：“帔用二丈四尺，二十四条，男女同法。”[29]《历代崇道记》：“武德三年，诏晋阳道士王远知授朝散大夫，并赐缕金冠子、紫丝霞帔。”[30]虽然两种文献对道教中的帔记载的并不完全一致，但也可了解到，道教中的帔形制大小比之前论述到的领巾和披帛形制都要大，长方形的帔披在肩上，几乎可以覆盖全身。通过以上对比可知，此两种帔只是称谓上相同，形制上不同。

三、研究对象的界定

帔除了以上的形制外，还有其他的比如以材质命名的“油帔”“罗帔”等。

[26] [唐]玄嶷.甄正论卷下[M].道藏第 24 册,文物出版社，上海书店，天津古籍出版社联合出版，1988：781.
[27] 同上.
[28] [东晋]作者不详.太真玉帝四极明科经卷四[M].道藏第 4 册，文物出版社，上海书店，天津古籍出版社联合出版，1988：434.
[29] [唐]张万福.三洞法服科戒文[M].道藏第 18 册,文物出版社，上海书店，天津古籍出版社联合出版，1988：229.
[30] [唐]杜光庭.历代崇道记[M].道藏第 11 册，文物出版社，上海书店，天津古籍出版社联合出版，1988：2.

《晋书·桓玄传》载：“使羸弱贯油帔登山，分张旗帜，数道并前。”[31]《南史》：“义军进至覆舟东，张疑兵，以油帔贯诸树，布满山谷。”[32]《高僧传》中也记载了僧人竺法慧用油帔挡雨[33]，玄奘游历至印度时，谢绝鸠摩罗王对他的布施，而“唯受鸠摩罗王曷刺厘帔，拟在途防雨。”[34]由此可见，这种“油帔”功能上应相当于现在的雨衣，因此它的形制应该也较大才能遮风挡雨。元稹《会真诗三十首》有：“宝钗行彩凤，罗帔掩丹虹。” 此处的“罗帔”只是强调帔的材质，是罗制成的帔。

宗教中除了道教有道帔之外，佛教中也存在披帛，唐代时期时佛教传播的兴盛阶段，佛教艺术中菩萨、天王、力士、飞天几乎都缠绕长长的飘带，段文杰先生将其称为“仙帔”。[35]

经过以上论述研究发现，帔不仅可以男女服用，也可以在僧道人群中穿着，但是其形制并不同意，而且在称谓上也有易混淆之处。唐朝世俗女性所佩戴的帔，又称“领巾”“披帛”或“帔帛”。三者所包含的范围并不完全一致，“帔”和“领巾”一词出现的较早，包含的范围也更广，“披帛”或“帔帛”代表的形制基本一致，它们属于“帔”或“领巾”的一种。“披帛”或“帔帛”具体的形制存在两种倾向，一种是横幅较宽，长度不一的披帛，如礼泉县张士贵墓出土女俑（如图4），披帛可平铺在肩上，两端绕过肩背随胳膊下垂；也可一端系于胸前，一端绕过肩背后与第一端形成“v”或者“u”型交领；亦可直接将另一端搭在胳膊上；具有装饰身体和保暖的作用。第二种较之第一种披帛，宽度较窄，长度更长，超过两米，女性多将此类披帛缠绕于双臂，披帛可随着女性的走动而飘动，如周昉《簪花仕女图》（如图5）中女子所饰。虽然两种披帛在长度上有区别，但都属于长条状巾子，缠绕于双臂见，可披搭亦可绑系，笔者将研究对象界定为唐代时期盛行于世俗女性之间的这类长状巾子。

[31] [唐]房玄龄.晋书[M].卷九九,第八册.北京：中华书局，2012：2598.
[32] [唐]李延寿.南史[M]卷一，第1册，北京：中华书局，1975：7.
[33] 汤用彤.高僧传校注[M].北京:中华书局，1992:371.
[34] [唐]彦悰.大慈恩寺三藏法师传[M].卷五，北京：中华书局，2000:113.
[35] 季羡林.敦煌学大辞典[M].上海：上海辞书出版社，1998:215.



图 4：戴有披帛的女性，初唐，张士贵墓出土。



图 5：簪花仕女图（局部），唐， 周昉绘 绢本设色 辽宁省博物馆藏。

第二节 披帛起源的探析

在现已存留的关于唐代或者更早的研究资料中，有不少墓葬出土的陶俑或墓室壁画上，都有披帛（帔帛）的痕迹，即便在博物馆中收藏的唐代人物画中也有不少能够体现披帛的珍品。唯独在文字方面，披帛（帔帛）二字似乎从未在唐代前期或唐代之前的文献中出现过。“披帛”之名，五代始见，《中华古今注》“女人披帛”条：“古无其制，开元中，诏令二十七世妇及宝林御女良人等，寻常宴参侍令，披画披帛，至今然矣。”[36]马缟认为披帛的称谓最早也是在五代时期才出现，在唐代对穿着者的身份也有要求，对披搭的场合也有规定，是贵族妇女参加正式场合所穿戴之物。但是在形制上，虽然马缟认为“古无其制”，但其实在隋朝时期甚至更早之时，世俗女性就已经出现了穿戴披帛的形象。陈元龙《格致镜原》卷十六引《事物原始》曰：“唐制：士庶女子在室搭披帛，出嫁披帔子，以别出处之义，

[36] [五代]马缟.中华古今注[M]卷中，北京：中华书局，1985:21.

今士族亦有循用者。”[37] 首先陈的记载和马缟的记载已经出现相互矛盾的现象，马说认为披帛是贵族女性是参加正式场合的服饰，而陈说披帛是出嫁之前女子所穿之物。马说的“贵族妇女”显然是包括已经出嫁和未出嫁的所有贵族女性，并没有将两种女性分别记载。其次，陈说披帛是女子出嫁前所戴的说法明显是不合理的。在下文中将要讨论到的“花钗礼衣”，是皇后或者贵妇的一种较为正式的服装，里面就有披帛作为配饰存在；另外在《虢国夫人游春图》（如图 6）中，一个身穿披帛的女性怀中抱有一名女童，这位女性应是位长者，她的穿着和其他贵妇并无明显的差别，她们都是身穿披帛的装扮，由此可见陈说是不科学的言论。虽然陈元龙能够察觉到“披帛”与“帔子”可能存在形制上的差异，但又强行说两者存在场合上的分别。宋高承《事物纪原》引《二仪实录》云“三代无帔说，秦有披帛，以缣帛为之；汉即为罗。晋永嘉中制绛晕帔子。开元中，令三妃以下通服之，是披帛始于秦，帔始于晋矣。”[42]。沈从文先生在《中国古代服饰研究》中认为：“其实唐宋以来读书人，谈日用器物历史起源，多喜附会，用矜博闻，照例是上自史前，下及秦汉，无所不及，而总是虚实参半。谈披帛应用，也难于征信。即有所称引，又容易把同物异名分为二，和同名异物合为一，相互混淆。”[43]沈先生认为：“唐式披帛的应用，虽最早见于北朝石刻（如巩县石窟寺造像）（如图 7）伎乐天身上，但在普通生活中应用，实起于隋代，盛行于唐代，而下至五代宋初犹有发现。”[44]高春明在其专著《中国服饰名物考》中说：“‘披

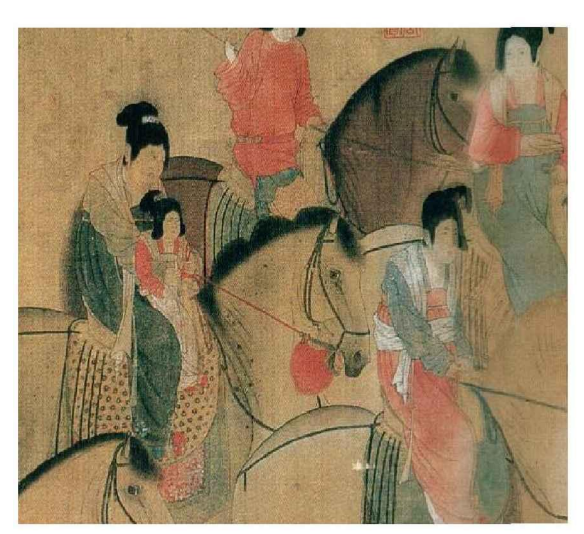


图 6：虢国夫人游春图（局部），唐，辽宁博物馆藏。

[37] [清]陈元龙.格致镜原[M].卷一六，文渊阁四库全书本，1031 册，台北：台湾商务印书馆，1982：210.
[42] [宋]高承著,[明李果撰，金圆,许沛藻点校.事物纪原[M]卷三,北京：中华书局，1989:150.
[43] 沈从文.中国古代服饰研究[M].上海：上海书店出版社，2002:309.
[44] 沈从文.中国古代服饰研究[M].北京：商务印书馆，2015:358—363.

帛’”之名出现较晚，大约在晚唐以后。在此之前，则称其为‘领巾’”。[45]

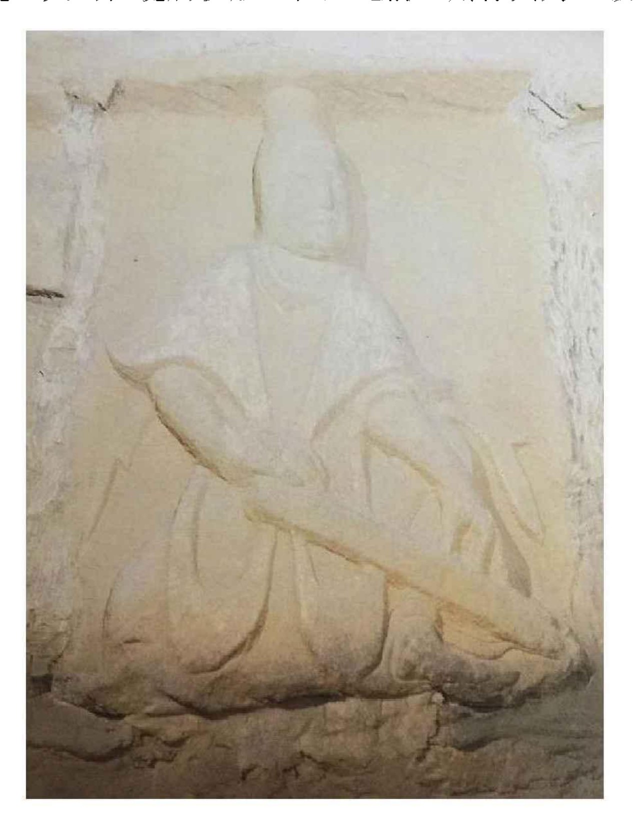


图 7：伎乐天，北朝，巩县石窟寺。

一、披帛西亚、希腊起源说

（一）西亚起源说

孙机先生在《唐代妇女的服装与化妆》中谈到了关于披帛的观点。他认为汉代时还没有披帛，东晋时期也不多见，南朝和北朝都用帔，南朝使用范围较窄。先生认为，虽然披帛是上承南北朝时期风气而在唐代大肆风行，但是“帔帛并非汉族固有的服饰，而且中古时代我国境内的少数民族如鲜卑、契丹、回纥、吐蕃的民族服装中均不见用帔。”[46]环顾当时，亚洲地区最先在服装中用到帔的是波斯。先生根据《旧唐书·波斯传》中对男女服装都用到帔的记载和图像资料“萨珊银盘上的男装”和“萨珊银瓶上的女装”推测，“帔帛大约产生于西亚，后被中亚佛教艺术

[45] 高春明.中国服饰名物考[M].上海：上海文化出版社，2001:590.

[46] 孙机.唐代妇女的服装与化妆[J].文物,1984,4,58.

所接受，又东传至我国。……至隋唐时，帔帛在女装中就广泛使用了。”[47]虽然在《大唐西域记》中也提到过印度“横腰络腋，横巾右袒”的服饰，但先生认为只有文献并不可靠，因为图像中显示的情况是“那不过是将纱丽的一端搭在肩上，任其下垂部分散拂于腰际而已，和帔帛还是不同的。”[48]黄能馥和陈娟娟两位学者与孙机先生的观点大致相似，他们认为帔帛在东晋时尚未出现，但在敦煌莫高窟288窟北魏壁画女供养人以及285窟西魏女供养人身上已经有帔帛。中古时期鲜卑、契丹、回纥、吐蕃等民族都没有帔帛，《大唐西域记》中记载的印度服饰虽然在莫高窟隋唐时期中也能找到相似款式，但与唐式帔帛也不尽相同。此外《旧唐书·波斯传》中有关于波斯人戴“巾帔”的文字记载，而波斯萨珊王朝银瓶上女装中的帔帛与唐代帔帛在形制上非常相似，所以两位学者判断“帔帛是通过丝绸之路传入中国的西亚文化，与当时中国服装发展的内因相结合而流行开来的一种‘时世妆’的形式”。[49]由此可见，以上学者认为披帛是来自波斯。

（二）希腊起源说

美国艺术史学者ALEXANDER C. SOPER在研究北凉和北魏时期甘肃地区的佛教遗迹时认为，在Taq-i Bustan发现的Hormizd为ArdashirⅡ加冕的浮雕上（图8），在此场景中他们都穿戴着披帛。Taq-i Bustan地处伊朗西北部的Kermanshah，据说是萨珊皇帝的猎苑。如图所示，浮雕中三名男性，中间男性应该是皇帝ArdashirⅡ，最右边男性是Hormizd，最左边为侍从。SOPER教授认为三人背后都有类似披帛的装饰，但是根据图片显示，雕刻中的“披帛”并没有直接接触身体，显得很有张力，也没有展现可以缠绕身体的可能。从视觉角度看，此“披帛”距离男性帽子更近一些，并且柔软度也不能和世俗女子所戴披帛相比，因此这种饰物很可能是帽子上具有一定支撑力的配饰，与本文研究的披帛关系不大。在文章中教授推论“披帛最早出现在希腊化时期的天神身上。”[50]但并没有给出他所说的天神披戴披帛的具体形象。希腊国家考古博物馆藏有一件公元前3世纪后半叶的

[47] 孙机.唐代妇女的服装与化妆[J].文物,1984,4,57-69.
[48] 同上57.
[49] 黄能馥,陈娟娟.中国服装史[M].北京：中国旅游出版社，1995:162.
[50] Alexander C.Soper,Northern Wei in Kansu,Artibus Asiae,1958,Vol. 2.P141-146.

彩色人像陶器（如图 9），身上戴着类似披帛式的长巾，宽幅较窄，长度很长，此陶器是一个身穿白色长袍的女性，淡蓝色长条巾子的一端披在右肩，另一端搭在扶腰的左臂上。该陶器于 1996 年在塔兰托出土于墓葬，属于随葬品之一。她头戴常春藤花环，右手高举并且有一串葡萄，此外根据古希腊神话中奉行的“神人同形同性”，可以推测这可能与教授所说的戴有披帛的希腊女神形象有关。

孙机先生、黄能馥、陈娟娟等三位学者观点相似。他们认为，我国境内各民族人群均不用披帛，又以波斯萨珊银瓶上有男女披戴披帛的景象、史料中有关于波斯人穿“巾帔”的记载为论据，认为披帛来源于波斯。但从萨珊王朝统治的时间来看，属于公元 3 世纪上半叶至公元 7 世纪中叶，而在此之前我们在印度佛教地区已经发现了披帛。笔者认为，并非是由波斯影响了中亚佛教，恰恰相反，很有可能是披帛随着佛教传播影响到了波斯。

Soper 教授虽然提出了披帛可能来自希腊化时期天神的观点，但他并没有用图像资料证实其观点，虽然我们发现了如图 9 所示的陶器，但不能确定是否是教授所说的希腊女神，因此 Soper 的观点并不具有说服力。

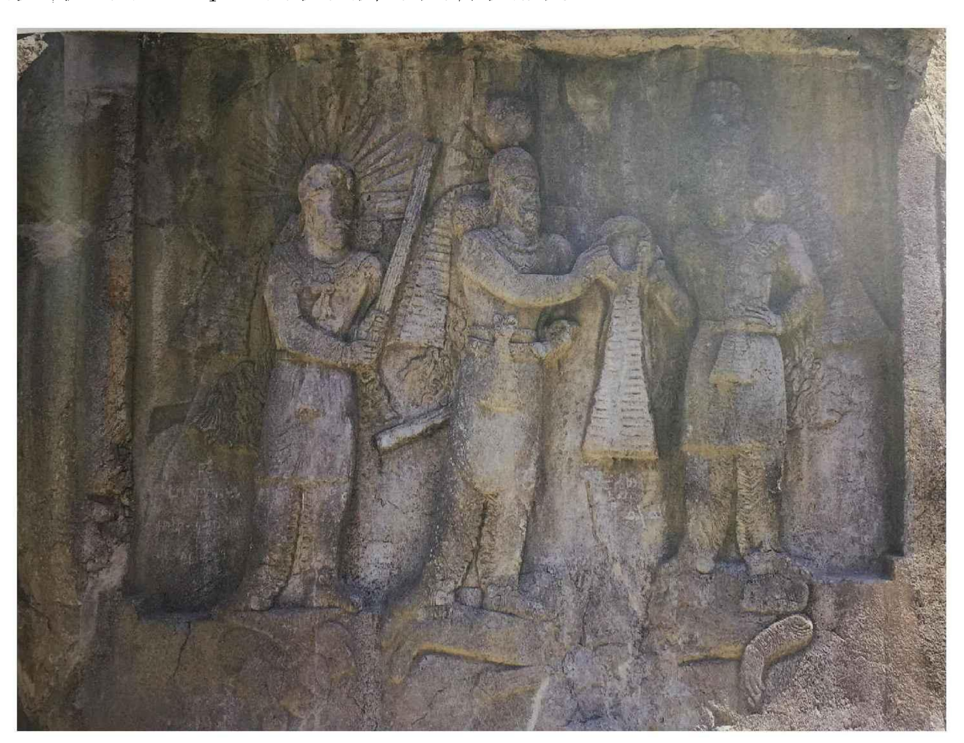


图 8：加冕浮雕像，公元 4 世纪后半叶，伊朗。



图 9：穿有长条状巾子的彩色女神陶器，公元前 3 世纪，希腊国家考古博物馆藏。

二、披帛中亚起源说

佛教约在公元前 6 世纪—公元前 5 世纪起源于古印度，在印度佛教中可以找到的最早关于披帛的图像资料应该是现藏于印度巴特那博物馆，出土于印度比哈尔州的公元前 2 世纪的夜叉女立像（如图 10）。她女性特征明显，丰乳肥臀，纤细腰肢，赤裸上身，下半身着贴身薄裙，有一宽边长条腰带系挂在小腹前。环视雕像可见在其身上有一条布满细密褶皱的长条带状物围绕其腰后部，一端自身后从右臂外侧绕肘至内侧，余下垂直至脚底部位；另一端已被毁坏无存。而后在印度中央邦出土的巽伽王朝时期的龙王立像（如图 11）中也出现了类似披帛的痕迹。龙王立像上半身赤裸，两掌相对贴合在胸前，细密褶皱状的长带类似于披帛，立像的两侧肘部各有长带下垂，并且尾部呈现出燕尾状。同样收藏于加尔各答博物馆的一件公元前 1 世纪初的贯石装饰中雕刻有供养人礼拜佛塔（如图 12）的景象，供养人的两侧肘部和龙王立像中情况相似，都有长带下垂，且尾部为燕尾形状。只有两端露出似乎并不能说明帛带与披帛存在联系，幸运的是，在印度地区出土的巽伽王朝时期带有披帛的文物，巴尔胡特塔的雕饰上所刻的供养人（如图 13）身上也出现了披

帛。在此雕刻中，表现的是巽伽王朝时期，在供养人用菩提树代表佛陀供养的场景中共男女供养人两名，推测应是夫妻。右侧男性供养人赤裸上身，并有长带环绕，仔细观察可以看到男性供养人右臂前后帛带相连为一条，因此可以推测为属于古印度时期的披帛，或许也可以认为世俗人群中最早披戴披帛的情况出现在古印度的男性供养人身上。位于印度德干半岛西部的马哈拉施特拉州的 Kondane 第一石窟正面，刻有供养者像的浮雕（如图 14）。浮雕分别刻有两对男女夫妻供养人像，他们好像在随着音乐扭动身体，在男性供养人像身上可以清晰的看到披帛在其张开的双臂上缠绕且悬挂。在此之后的公元 1 世纪至公元 4 世纪末一直都有披帛存在于印度地区佛教形象或者供养人身上。如图所示，公元 1 世纪初的礼拜法轮浮雕和归乡说法浮雕（如图 15，16）；公元 1 世纪后半叶的印度秣菟罗帝释说法窟人物像（如 17 图）；公元 2 世纪上半叶的礼拜菩萨浮雕（如图 18）以及龙王夫妻浮雕（如图 19）；公元 4 世纪末的湿婆和钵发底像浮雕（如图 20）中也发现了披帛。在此期间，披帛的披搭形式和表现手法并非一成不变，但总归还是保留了披帛的长条状这一主要特征。

通过以上研究论述发现，披帛在印度佛教地区从公元前 2 世纪至公元 4 世纪末一直存在于佛教艺术形象或者供养人身上，影响时间长，涉及范围广。公元 4 世纪以后的披帛似乎并没有照之前的趋势在印度佛教地区发展，影响力度逐渐减小。幸运的是，披帛在印度佛教艺术中的影响力减小之前传到了克孜尔。

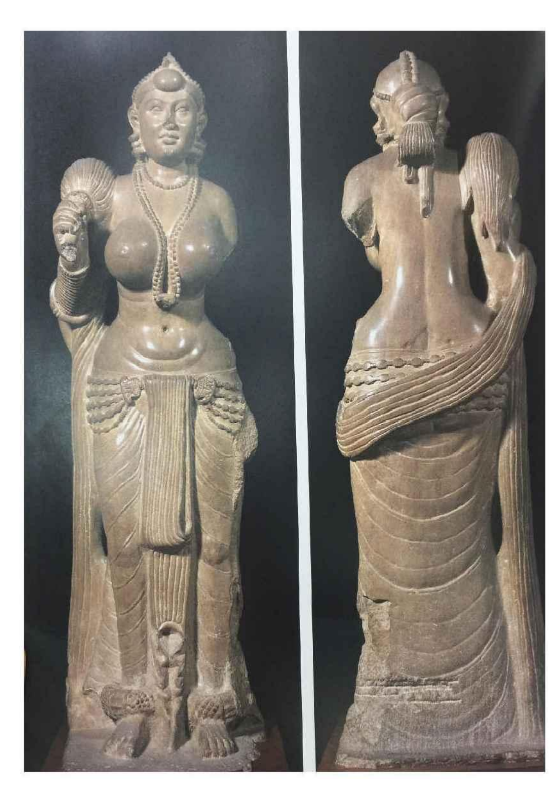
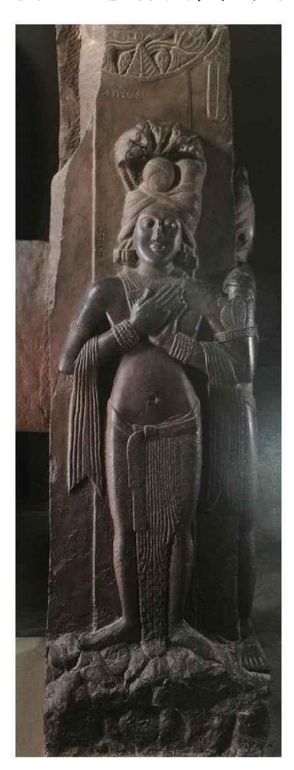


图 10：披有长条状巾子的夜叉女立像，公元前 2 世纪，藏于印度巴特那博物馆。



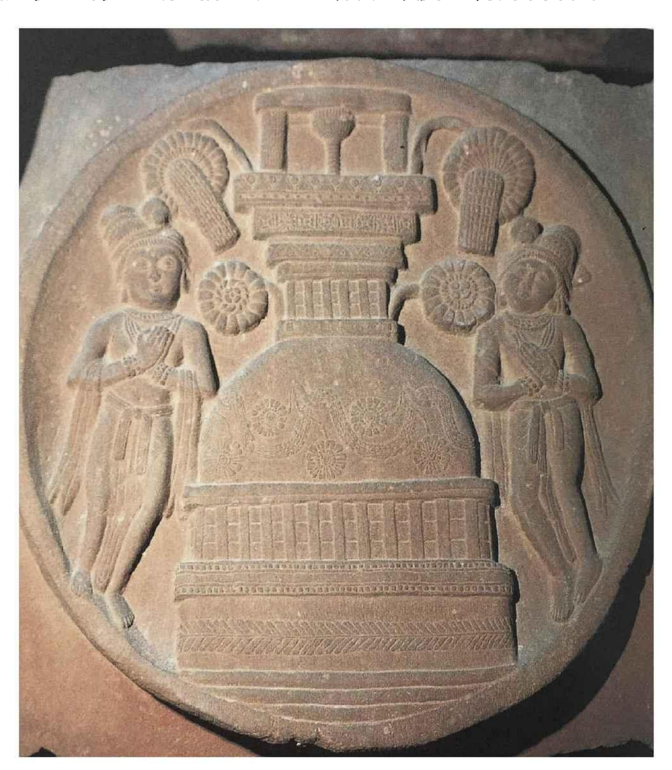


图 11（左）：龙王立像，公元前 1 世纪初巽伽王朝时期，印度博物馆藏。

图 12（右）：供养人礼拜佛塔浮雕，公元前 1 世纪初，印度博物馆藏。

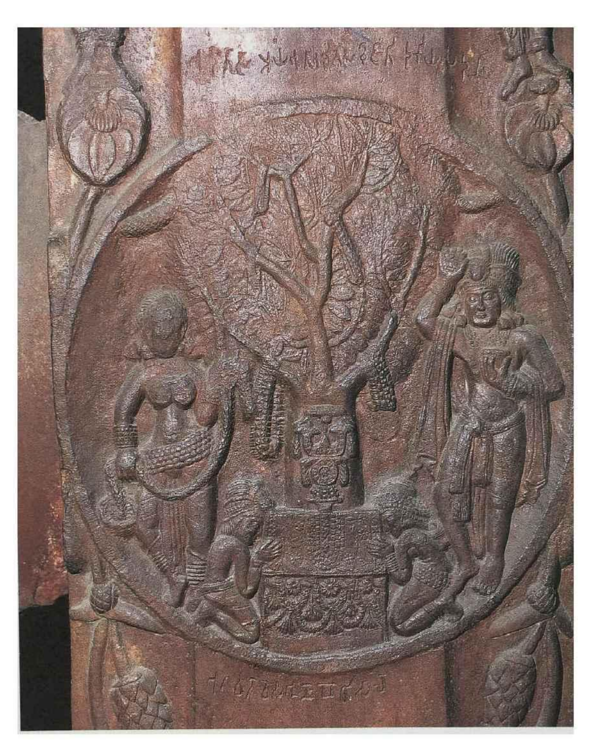


图 13：夫妻供养菩提树浮雕，公元前 1 世纪初，印度博物馆藏。

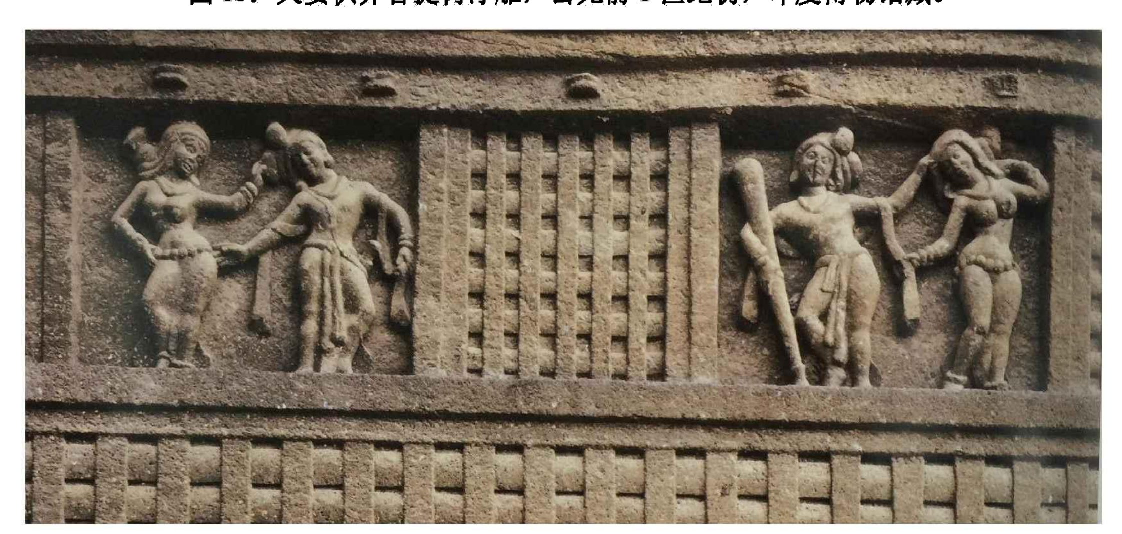


图 14：夫妻供养者浮雕，公元前 1 世纪，于印度马哈拉施特拉州出土。

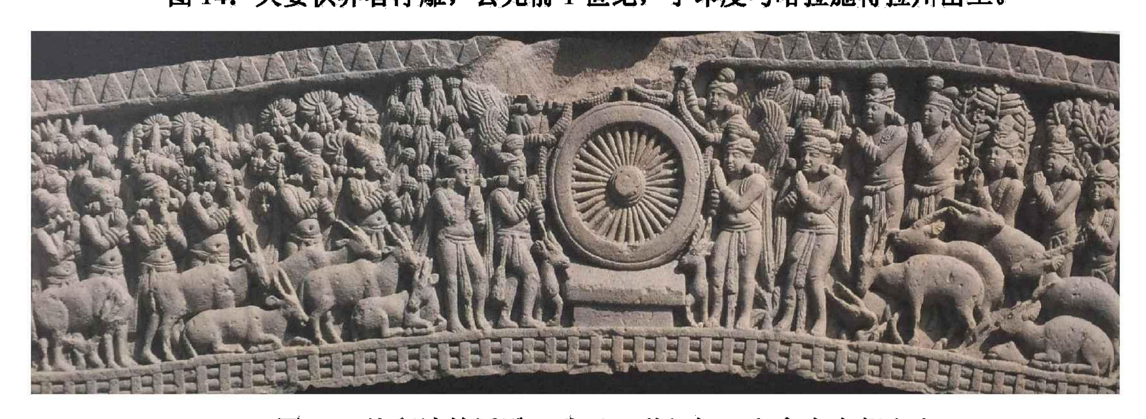


图 15：礼拜法轮浮雕，公元 1 世纪初，印度中央邦出土。

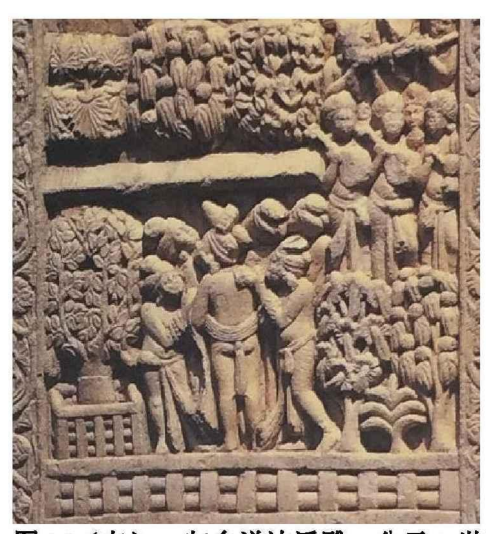



图 16（左）：归乡说法浮雕，公元 1 世纪初，印度中央邦出土。

图 17（右）：帝释说法窟人物像，公元 1 世纪初，马图拉政府博物馆藏。

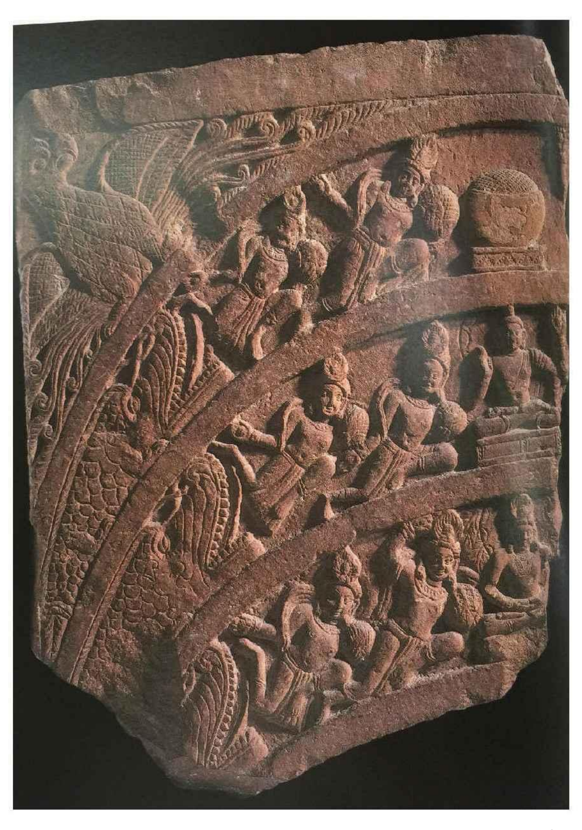
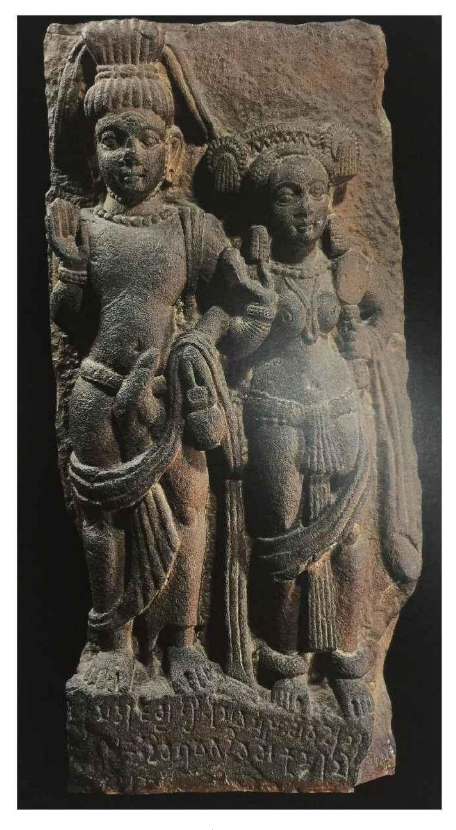



图 18（左）：供养菩萨浮雕，公元 2 世纪前半叶，新德里国家博物馆藏。

图 19（右）：龙王夫妻浮雕，公元 4 世纪末，印度博物馆藏。

佛教东传,从中亚首先传至我国新疆地区。历史上佛教最盛的地点是古龟兹,即

今库车、拜城一带。克孜尔石窟位置适在库车、拜城两县城之间，是古龟兹境内规模最大的石窟群，类型齐备，延续的时间较久。克孜尔石窟既可作为龟兹石窟的典型代表，又是联系中亚和东方佛教遗迹的纽带。克孜尔石窟是中国开凿建造最早且地理位置最西的石窟群，开凿时期大约始于公元 3 世纪，在公元 8—9 世纪逐渐停建。作为中外交流的重要纽带，留存在此处的石窟艺术都体现了当时中外文化交流时的痕迹。克孜尔石窟群艺术风格不仅受到犍陀罗艺术风格和秣菟罗艺术风格的影响，就连波斯的艺术影响也能找到。

克孜尔石窟第 38 窟是开凿初期时的产物，年代大约可以界定在公元 3 世纪至公元 4 世纪之间。在石窟的主室前壁门上圆拱壁右侧绘有一听法菩萨（图 20），和印度地区佛教艺术形象非常相似，菩萨通身只一件披帛，披帛的披搭方式与唐代世俗女性中流行的佩戴方式略有不同，披帛从头光处下垂至肩后，在前臂处形成一弧度，然后绕行至胳膊内侧后垂至下身。这种披帛的披搭方式在克孜尔石窟中占据了主流位置，但是并不意味着只有这一种方式。同样在第 38 窟中，石窟主室券顶东侧壁，绘有菱形本生画驳足本生（如图 21），其中左侧的宗教形象所披戴的披帛与之前所论述的披帛披戴放式有所区别。披帛一端从左肩绕至右肩，在其胸前形成飘扬的“u”型弧度，余下两端分别在其肩后随风飘荡，更加彰显了这种律动感。值得注意的是，同样在第 38 窟中的石窟主室券顶东侧壁中（如图 22），绘有的菱形格本生画萨埵饲虎本生中，在菱形格最上侧有一佛教形象身穿披帛，其披帛的披戴方式与第二种方式完全相反，披帛一端从左肩绕至右肩，在其背后形成飘扬的“u”型弧度，余下两端绕至胸前后垂下至足部。

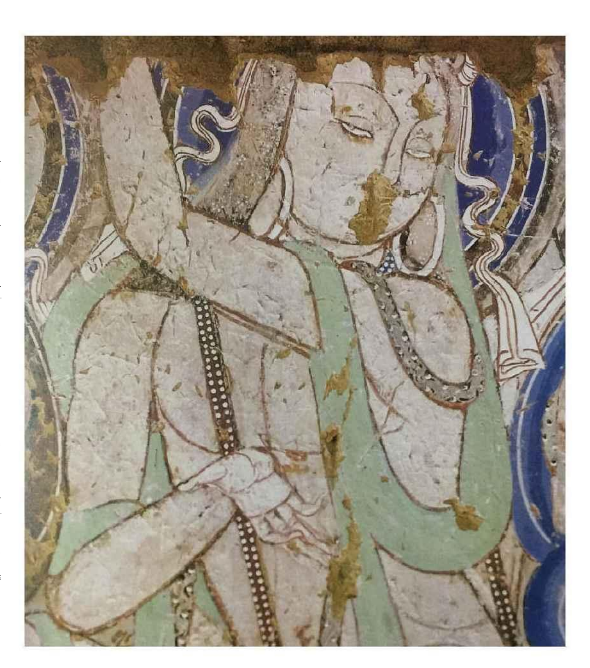


图 20：戴有披帛的听法菩萨，公元 3—4 世纪，克孜尔石窟 38 窟主室前壁。



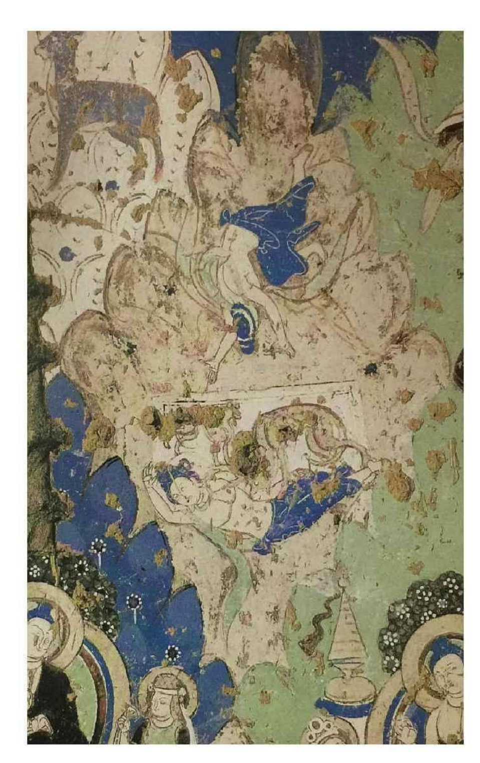


图 21（左）：菱形本生画驳足本生（局部），公元 3—4 世纪，克孜尔石窟 38 窟主室券顶。
图 22（右）：菱形格本生画萨埵饲虎本生（局部），公元 3—4 世纪，克孜尔石窟 38 窟主室券顶。

龟兹地区，供养人穿着窄袖翻领紧身的服装，没有披帛。克孜尔尕哈第 14 窟的供养人壁画绘于第 14 窟右甬道内侧壁，图中供养人像男性剪发垂项，上身穿翻领、折襟、窄袖连珠纹锦大衣，腰束连珠纹革带，佩长剑。下身穿窄口裤，脚蹬尖头皮靴。女性上身穿翻领、折襟、束腰长裙。其中两身供养人绘出头光。在其脚下方各绘一身地神，双手托供养人的脚。表明此图描绘的是龟兹王公贵族形象。（图 23）

克孜尔石窟中饰有披帛的宗教形象数不胜数，从石窟开凿的早期至后期的没落，披帛一直贯穿其中，但唯独在供养人身上没有出现。因此通过以上研究论述，我们可以推测，龟兹地区的人虽然接受了佛教，但更多的是把它当作一种神圣的信仰，在现实生活中并没有刻意模仿佛教人物服饰。由此可见，隋唐时期世俗女性对披帛的青睐并非来源于对西域地区世俗人装扮的模仿，或许是对宗教形象的崇拜。



图 23：龟兹供养人，公元 6 世纪，克孜尔尕哈 14 窟。

前秦建元二年，公元 366 年，莫高窟创建于敦煌郡。敦煌相对安稳的社会环境、重要的地理位置为佛教的传播创造了优越的条件。莫高窟中保留下来的古建筑、雕塑和壁画闻名世界，尤其是壁画更是其他宗教艺术所不能相比的。创建初期，敦煌石窟佛教形象中的披帛与克孜尔石窟中相比，披帛依旧是从头光处飘出，莫高窟的佛教艺术体系并没有完全摆脱西域佛教艺术的影响。但是披帛的表现形式与克孜尔相比却更加的夸张和张扬（如图 24、25），供养人中也出现了披戴披帛的现象。总体上来说，敦煌莫高窟中的佛教艺术形象与西域艺术作品相比，既有继承也有发展。

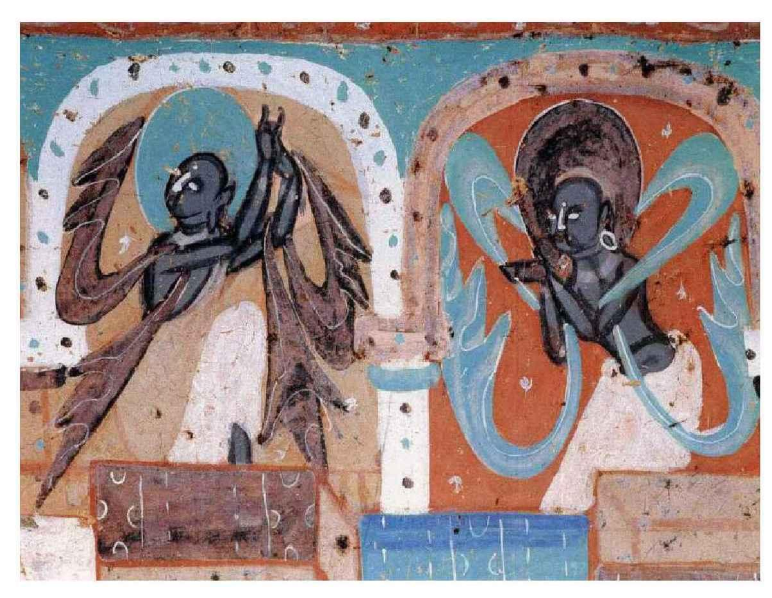


图 24：身穿披帛、作“弹指”状的两伎乐，北魏，莫高窟 251 窟南壁。



图 25：身穿披帛、手弹琵琶的伎乐，北凉，莫高窟 272 窟顶南坡。

如图 26 所示，壁画中六位女子头梳单丸髻或双丸髻，上襦中垂襳，披帛绕身，下着各色间裙，女子体态修长，衣带飘逸。值得注意的是，披帛这一服装装饰品，在此时的北朝妇女身上并没有出现。由此我们可以得知，此时的供养人已经有意识的刻意去模仿佛教中的艺术形象。



图 26：披披帛的贵妇供养人，西魏，莫高窟 285 窟北壁。

《魏书》载："太延中，凉州平，迁其国人于京邑，沙门佛事皆俱东，象教弥增矣。"[51]又载："徙凉州民众三万余家于京师。"[52]文献应是对北魏太武帝拓跋焘灭北凉后，将众多北凉民众迁徙至平城（今山西大同）的记载。在迁徙的民众中有的是佛教弟子，那我们可以猜测，其中应该不乏有熟悉佛教艺术的良工巧匠，他们不仅对石窟的开凿具有推动的作用，某种意义上来讲，他们进入中原地区，还成了敦煌佛教艺术传入中原的桥梁之一。

云冈石窟始建于北魏文成帝和平初（公元460年），龙门石窟始建于北魏孝文帝太和十八年（公元494年）前后，云冈石窟和龙门石窟的建立，为西域佛教艺术传入中原创造了土壤。以孝文帝改革为分水岭，改革前的北魏佛教艺术以云冈石窟为中心，除了太武帝拓跋焘曾抑制佛教的发展外，其他皇帝对佛教艺术都是持有积极态度。改革前的云冈石窟佛教艺术吸收了来自西域佛教和印度佛教的影响。以"昙曜五窟"中的17窟供养天为例，披帛依旧从头光后飘出，和敦煌石窟的艺术形象非常相似（图27）。

公元494年，孝文帝实施汉化改革，首都东迁至洛阳，而北魏佛教艺术中心也随之移到洛阳。一方面，史料记载"太和十八年，革衣服之制"[53]是由政治方面引起的服装汉化改革，另一方面，南方"秀骨清像"审美思潮也对北方佛教艺术产生了影响。[54]从龙门石窟火烧洞的菩萨像可以看出，改革后的披帛形制上和之前的披帛产生了明显的区别。菩萨没有头光，也不再赤裸身体，而是穿上了如汉人士大夫褒衣博带式的佛装，披帛成为佛装之一。菩萨肩部披帛的宽度较宽，其他部位的披帛随着菩萨的形体自然起伏（图28），在此后的南北朝，佛教艺术形象基本没有大的变化，宗教形象身上的佛装日益繁多，披帛在佛装中的重要性也逐渐减弱。"菩萨像与佛像同时具有了中国传统服饰宽大遮体的特点，同时也深深打上了南北朝的时代烙印。"[55]直至隋唐时期，披帛又出现在世俗女性的日常装扮中，并且独领风骚数百年。

[51] [北齐]魏收.魏书[M].卷一百一十四，北京：中华书局，1974:3032.
[52] [北齐]魏收.魏书[M].卷四，北京：中华书局，1974:90.
[53] [北齐]魏收.魏书[M].卷七，北京：中华书局，2000:176.
[54] 金维诺.关于龙门造像样式及其变革——南方在佛教图像上的创造及其对北朝的影响[A].龙门石窟一千五百周年国际学术讨论会论文集[C].北京：文物出版社，1996:204—205.
[55] 王恒.云冈石窟菩萨像的宝冠和服饰佩饰[J].文物世界，2004，4，16.



图 27：搭披帛的供养天，北魏，云冈石窟。



图 28：穿披帛的菩萨像，北魏，龙门石窟。

第二章 披帛的时尚与流行

第一节 时尚与流行的区别

德国哲学家、社会学家格奥尔格·西美尔在其著作《时尚的哲学》中说“时尚是既定模式的模仿，它满足了社会调适的需要；它把个人引向每个人都在进行的道路，它提供了一种把个人行为变成样板的普遍的准则，但它同时又满足了对差异性、变化、个性化的要求。它实现后者一方面是凭借内容上非常活跃的变动——这种变动赋予今天的时尚一种区别于昨天、明天的时尚的个性化标记，另一方面是凭借时尚总是具有等级性这样一个事实，社会较高阶层的时尚把他们自己和较低阶层区分开来，而当较低阶层开始模仿较高阶层的时尚时，较高阶层就会抛弃这种时尚，重新创造另外的时尚。因此，时尚只不过是我们众多寻求将社会一致化倾向与个性差异化意欲相结合的生命形式中的一个显著的例子而已。”[56]

对西美尔而言，时尚是阶级区分的一种手段，高层阶级刻意以此与低层阶级区别开来，而低层阶级则通过对高层阶级时尚的模仿以达到提升自己社会地位的目的，至少使低层阶级看起来是比自己实际地位高。当低层阶级普遍模仿高层阶级的时尚，使高层阶级的时尚具有普遍性后，高层阶级就会抛弃或者改变自己的时尚方式，使自己和低层阶级保持一定的距离和差异。低层阶级通过模仿高层阶级这种行为来达到时尚的标准。“模仿性是推动时尚不断向前发展的动力，一种时尚现象的出现，一定会引起社会大众的跟从和模仿，这也是时尚得以迅速传播的一种心理机制。不管是有意或者无意地模仿，都是大众对待时尚现象的一种行为方式。”[57]唐中宗时安乐公主有一件用百鸟毛织成的裙子。《朝野佥载》记载：“安乐公主造百鸟毛裙，以后百官、百姓家效之，山林奇禽异兽，搜山荡谷，扫地无遗，至于网罗杀获无数。”[58]《新唐书·五行志》称，安乐公主百鸟裙织成以后，一时富贵人家女子竞相效仿，致使“江、岭奇禽异兽毛羽采之殆尽。”[59]安乐公主作为贵族阶级的一名女性，使用百鸟羽毛织成百鸟裙，不仅体现了自己的财力丰厚，还是对自己

[56] [德]格奥尔格·西美尔. 时尚的哲学[M].费勇, 吴謇译. 北京：文化艺术出版社，2001：72.
[57] 姚娜. 关于时尚的审美性探究[D]，桂林：广西师范大学，2013.
[58] [唐]张鷟.朝野佥载[M].北京：中华书局，1979:71.
[59] [宋]欧阳修, 宋祁. 新唐书[M]. 卷三四，北京：中华书局，1975:878.

身份的彰显。百鸟羽毛珍贵至极，只有在少数人群范围内才能使用。安乐公主的百鸟裙不仅使自己和别人形成了重大反差并突出了自己的个性，还引发了富贵人家的女子效仿，当下层阶级模仿贵族阶级装扮并形成一种规模的时候，此时的安乐公主已经成为时尚的领导者，而百鸟裙的大规模使用就成为流行。在时尚和流行之间不可缺少就是模仿者，当模仿者一旦形成规模，时尚也就转变为了流行。

唐朝时期的披帛最初只是在宫廷贵族妇女间穿戴，她们衣着讲究，服饰华丽，有钱并且有闲的现实生活使他们能够引领时尚，彰显自己特殊的地位和阶级；之后随着模仿者的增多，在宫廷内外披帛与襦裙形成固定的搭配模式，披帛也因此使用得越来越频繁，成为唐代女性服饰中不可缺少的配饰之一。宫廷女性穿戴什么样式的披帛，或者形成怎样的穿戴方式，对之后下层阶级的模仿行为都会产生影响。比如韦贵妃墓壁画中的红绿披帛，体现了当时高级阶层对红绿披帛的崇尚；后来这种披帛在唐代世俗女性中逐渐流行开来，传播范围越来越广，直至出现在下层的娼妓阶层身上。而此时那些之前能够引领时尚的贵族女性，其所披戴的披帛，在款式、花色、佩戴方式等方面，已经进行了更新与变化，继续站在时尚的前沿引领者社会时尚的发展与流行趋势。新的时尚在成为流行之前，依然体现着上层妇女的审美品位，并和中下层妇女的审美趣味形成反差，以突显其地位、身份的尊贵与显赫。

第二节 披帛的流行原因与趋势

一、披帛与李氏家族

披帛这一外来物品，在北朝时已经出现，隋代时出现在世俗女性身上，但为什么偏偏在唐朝时期最流行呢？笔者推测这可能与唐代封建统治者的喜好有关，因为唐代开创者李氏家族拥有胡人血统。陈寅恪先生在其专著《唐代政治史论稿》开篇就引用《朱子语类》言："唐源流出于夷狄，故闺门失礼之事不以为异。"[60]指出，唐代时期闺门失礼之事不足为奇，这与李氏一家的夷狄出身有关；并且认为"种族与文化问题实李唐一代史事关键之所在"。[61]因此本章笔者将追随陈寅恪先

[60] 陈寅恪. 唐代政治史论稿[M]. 北京：商务印书馆，2016:183.
[61] 陈寅恪. 唐代政治史论稿[M]. 北京：商务印书馆，2016:183.

生的脚步，“先论唐代三百年统治者阶级中心皇室之氏族问题，然后再推及其他统治阶级之种族及文化问题。”[62]

在南北朝期间，北魏末年被分为东西二魏两个国家；之后西魏成为北周，东魏成为北齐；最后北周征服北齐统一北方。其间，李渊的祖父李虎就效忠于非汉族成分最为强大的西魏。在这几个世纪中，无论在政治制度上还是社会生活中，非汉族成分给中国北方产生了巨大的影响。崔瑞德教授指出，“特别是在西北，那里出现的代北贵族和关陇贵族与中国传统的社会精英截然不同。它们的成员属于汉人精英和胡人的政治联姻的混血儿，因此其生活方式也深受胡人游牧民族的风俗的影响；以至于到了唐代开国之后很长的一段时间，它们之中的许多成员不仅会讲汉语，也能用突厥语和胡人沟通。它们基本上是军人集团而不是文人精英，在集团中女性的地位如同其他游牧民族中一样很高。[63]作为关陇贵族成员之一的李氏家族自然也有胡汉混血的成分。高祖李渊、太宗李世民也都是关陇贵族的成员，文武双全。高祖之母是西魏八柱国之一的独孤信的女儿,太宗之母为窦氏,即纥豆陵氏,高宗之母为长孙氏,皆是胡种,而非汉族。故李唐皇室之女系母统杂有胡族血统。有着胡人血统的李氏成员对胡人习俗有着天然的好感和好奇心理。据史料记载，唐太宗李世民的太子李承乾“又好突厥言及所服，选貌类胡者，被以羊裘，辫发，五人建一落，张氈舍，造五狼头纛，分戟为阵，系幡旗，设穹庐自居，使诸部敛羊以烹，抽佩刀割肉相啗。承乾身作可汗死。使众号哭剺面，奔马环临之。”[64]李承乾八岁被立为太子，从小被作为储君培养，深受儒家文化熏陶，对胡人风俗和服饰还是表现出了相当强的好奇心，甚至进行装扮和饰演。即便在中国传统儒家文化的教育下，身体中胡人的血统成分依旧可以发挥作用。

由于唐代统治者有着胡人血统，因此对待胡人并不像以往统治者那样带有歧视的目光。太宗皇帝曾说：“自古皆贵中华，贱夷狄，朕独爱之如一。”[65]统治者对百姓一视同仁，对外来胡人有着包容和接纳的心态，因此外来诸国能够在大唐境内进行贸易往来和文化传播等活动。

[62] 陈寅恪. 唐代政治史论稿[M].北京：商务印书馆，2016:183.
[63] 崔瑞德. 剑桥中国隋唐史[M]. 北京：中国社会科学出版社，2007:3.
[64] [宋]欧阳修, 宋祁. 新唐书[M].卷八十, 北京：中华书局，3564-3565.
[65] [北宋]司马光. 资治通鉴[M]. 卷一九八，北京：中华书局，2013:6360.

与李氏皇族有着亲密关系的上层阶级也是一个不可忽视的因素。在唐朝初期，朝廷中有着胡人血统的官员也占有一定的比例，其中有胡人血统的官员有宇文氏（如宇文士及）、长孙氏（如长孙无忌）等。辅助皇族治理国家的上层贵族由于有胡人血统的存在，一方面对待夷狄的观念会保持相对平和的接纳的心理状态；另一方面也会无形中传播胡人特有的风俗习惯和生活方式。这对披帛在上层阶级中的传播起到了很大推动作用。

此外，陈寅恪先生在其专著中还说，“胡人和汉人的最主要的区别不在于血统而在于文化。凡汉化之人为汉人，胡化之人为胡人。”[66]从这种理解方式上讲，在唐朝初期朝廷中任职的官员中，尽管部分汉人没有胡人血统，但从其生活环境和文化渲染来看，关陇贵族中的汉人成员对于胡人文化的表达也会更加包容和接纳。

二、披帛与乐舞

唐代揭开了中国古代历史最为灿烂夺目的篇章。在结束了数百年的分裂和内战，李唐帝国在政治、财政、军事上都非常强盛。对外是开疆拓土，军威四震，国内则是相对的安定和统一。一方面，南北文化交流，使传统旧学和外来新鲜风俗融合；另一方面，中外贸易交通发达，丝绸之路不仅把胡商引进来，还把异域的胡乐和胡姬等吸引到大唐。随着经济贸易和交通的发达，各国的音乐舞蹈也与唐朝的艺术文化产生交流。吕骥曾说过：“唐代是中国历史上空前繁荣富强的时代，陆上和海上的交通十分发达，与东西方各国的贸易交往频繁，在文化艺术上各兄弟民族和毗邻各国的音乐舞蹈艺术的大量传入，形成中国歌舞的鼎盛时期。”[67]向达在《唐代长安与西域文明》中认为，“六朝以来之乐舞与绘画，几乎有以西城来之新乐与新画风为主体之势，至唐遂臻于极盛之境。唐代乐舞除去西域传来者几无可言。”[68]这么说即便有些夸张，但也说明外来乐舞对唐代乐舞的影响力是巨大的。因此，笔者将这一部分分为披帛与唐代本土乐舞和披帛与外来乐舞两部分加以讨论。

[66] 陈寅恪. 唐代政治史论稿[M].北京：商务印书馆，2016:183.
[67] 中国大百科全书编辑部. 中国大百科全书·音乐舞蹈卷[M]. 北京：中国大百科全书出版社，1989:899.
[68] 向达. 唐代长安与西域文明[M]. 北京：商务印书馆，2015：57.

隋“始开皇初定令，置七部乐：一曰国伎，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。其后牛弘请存鞞、铎、巾、拂等四舞，与新伎并陈。”[69]“及大业中，炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕，以为九部。”[70]唐武德初（公元618年）设九部乐，与隋代九部乐小异。唐贞观十六年（公元642年）在九部乐基础上增设高昌乐，合为10部。这10部乐是：燕乐、清商乐、西凉乐、天竺乐、高丽乐、龟兹乐、安国乐、疏勒乐、康国乐、高昌乐。在唐九部乐和十部乐中，除燕乐、清商乐和礼毕是中原传统乐舞外，其余各部都是具有外族乐舞特点的西域和南亚民族乐舞。[71]

（一）本土俗乐

《旧唐书》：“清乐其始即清商三调是也，并汉来旧曲。”[72]又《旧唐书》“清乐者，南朝旧乐也。……后魏孝文、宣武，用师淮、汉，收其所获南音，谓之清商乐。隋平陈，因置清商署，总谓之清乐，遭梁、陈亡乱，所存盖鲜。隋室已来，日益沦缺。武太后之时，犹有六十三曲，今其辞存者，惟有白雪、公莫舞、巴渝、明君、凤将雏、明之君、铎舞、白鸠、白纻、子夜、吴声四时歌、前溪、阿子及欢闻、团扇……春江花月夜、玉树后庭花、堂堂、泛龙舟等三十二曲。”[73]虽然文献中对清商乐包含的曲目记载得比较具体，但对清商乐中乐舞服饰的记载并不完善。例如白雪、凤将雏和铎舞等仅一句带过，并未提及舞蹈所用的服饰如何。即便提到的也只是大概的舞蹈服装。例如“当时江南之时，巾舞、白纻、巴渝等衣服各异。梁以前舞人并二八，梁舞省之，咸用八人而已。令工人平巾帻，绯裤褶。舞四人，碧轻纱衣，裙襦大袖，画云凤之状，漆鬟髻，饰以金铜杂花，状如雀钗，锦履。”

《旧唐书》记载的巾舞中能够提供一些舞曲服饰的信息，但是并没有出现关于舞蹈可能用到的道具的痕迹，“公莫舞，晋、宋谓之巾舞。其说云：汉高祖与项籍

[69] 袁禾. 中国宫廷舞蹈艺术[M].上海:上海音乐出版社，2004:286.
[70] 同上 287.
[71] 伍国栋. 中国古代音乐[M].北京:商务印书馆，1997:92.
[72] [唐]魏征.隋书[M]. 卷十五，北京：中华书局，1973:377.
[73] [后晋]刘昫.旧唐书[M]. 卷二九，北京：中华书局，1975:1062-1063.

会于鸿门，项庄剑舞，将杀高祖。项伯亦舞，以袖隔之，且云公莫害沛公也。汉人德之，故舞用巾，以象项伯衣袖之遗式也。[74]以上之说认为，公莫舞在晋、宋时期的称谓是巾舞，可见巾舞从晋代到隋唐一直存在并流传下来。巾舞来源于鸿门宴中项庄舞剑意图刺杀刘邦，而项伯用衣袖将项庄与刘邦分隔以护汉王的情景。巾舞是汉代著名的杂舞之一，当时的‘巾’很像现在长绸舞中所用的长绸。“巾舞是舞者持巾而舞，有长巾与短巾之分，与长袖舞有着异曲同工之妙，但巾较长袖更容易被舞者所控制，挥洒自如。”[75]河南南阳东关李相公庄建宁三年（公元 170 年）许阿瞿墓画像的中部一女伎于盘上舞长巾（如图 29）。“短巾舞一般在男子的舞蹈中多见，与长巾相对而称之为短巾，但其在舞蹈中所起到的效果却完全不同，短巾很难表现出长巾的飘逸，游龙般的美奂之感。”[76]（图 30）

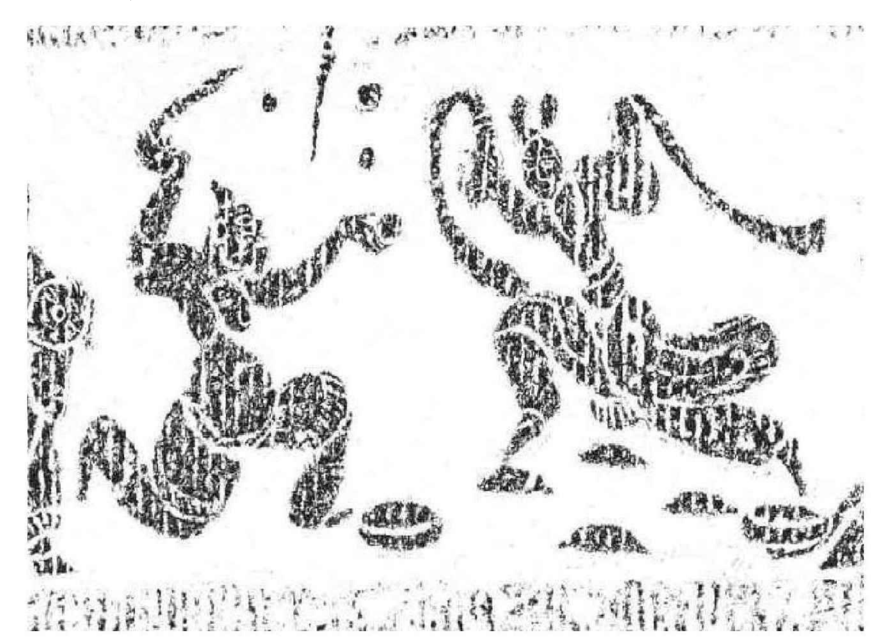


图 29：女子持长巾而舞，东汉，河南南阳出土。

[74] [后晋]刘昫.旧唐书[M].卷二九，北京：中华书局，2011:1063.
[75] 刘若男.从现存汉画像石（砖）资料中看两汉时期的舞蹈活动[D].山东师范大学，2013.
[76] 同上

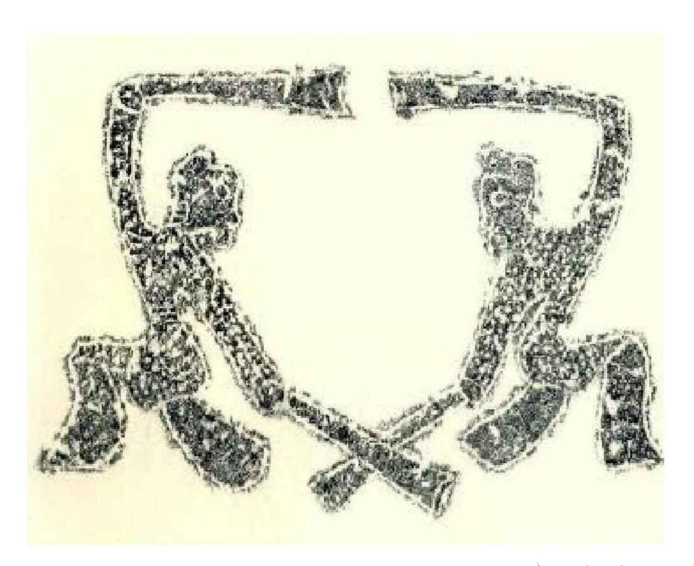



图 30（左）：男子持短巾对舞，汉代，山东邹城出土。

图 31（右）：持披帛巾舞的女子，唐代，执失奉节墓出土。

很明显，在公莫舞也就是巾舞中，必不可少的应该是舞蹈用的巾，在《旧唐书》中却没有提及到。《中国墓室壁画全集》中收录的陕西省西安郭杜镇执失奉节墓中的一幅壁画似乎为巾舞提供了图像信息（如图 31）。“舞者张臂挥动手中红绫长巾，身姿曼妙，其头梳高髻，额上饰有花钿，臂戴钏，身穿低胸短襦衫，绣花宽带系于胸下，下着红色条纹裙，舞姿正好呈大 S 型，据研究其应是在汉代兴起的巾舞，直至魏晋隋唐时期在宫廷民间皆为盛行。”[77]壁画中女子舞蹈所用的长巾，与本文研究的披帛应该是同一类饰品。即便文献资料没有记载，但类似披帛长巾在舞蹈中却是存在的。

（二）四方胡乐

中国由于各个历史时期的发展情况各异，因此对于“胡”的范围界定也不相同。“胡”既可以指胡人，亦可指胡地，也可指代胡乐等。唐代的文明主要受到来自西北方向的西胡影响，地理上东起玉门关，西到波斯（今伊朗），北抵阿尔泰山，南至克什米尔。本文中提到的胡，以唐代史书中记载的胡的范围为主，胡乐指的也是从西北方向传来的的乐舞，包括唐代境外的昭武九姓地区和境内的少数民族地区，北印度以及西亚诸国；在唐代史料中指的是高昌、天竺、龟兹、疏勒、天

[77] 中国墓室壁画全集编辑委员会编. 中国墓室壁画全集 2[M].河北教育出版社：2011:22.

竺、康国、波斯等地区国家的乐舞。《新唐书·礼乐志十二》记载："至唐，东夷乐有高丽、百济，北狄有鲜卑、吐谷浑、部落稽，南蛮有扶南、天竺、南诏、骠国，西戎有高昌、龟兹、疏勒、康国、安国，凡十四国之乐，而八国之伎，列于十部乐。"[78]唐代传入长安的周边民族的乐舞虽然涉及二十余个国家和地区，但在长安俗乐中运用最多的还是龟兹乐舞和西凉乐舞。[79]

（1）龟兹乐舞

汉代丝绸之路多走南路，唐代丝绸之路多走北路，而龟兹就位于丝绸之路的北道上。"中国的长安，越河西走廊，沿天山南道经喀什葛尔，再由葱岭到大夏。以大夏为枢纽，连接大宛、康居、安息、条支、大秦。在这条经过中国、阿富汗、伊朗、伊拉克、叙利亚、土耳其、黎巴嫩和意大利的长达 7000 多里的古丝绸之路上，龟兹，恰恰位于这条古丝绸之路的中心点上。"[80]龟兹的地理位置在丝绸之路上的重要性不言而喻，这种天然的地理优越性使得龟兹乐舞在东西方、中国内外的经济文化交流的途中得到广泛传播。龟兹乐舞不仅吸收外来的优秀文化并形成新的龟兹乐舞，同时在文化和贸易交流中也把自己传播给世界各地，尤其是传播到大唐长安，对中原文化产生影响。正如霍旭初所言："龟兹的乐舞艺术,优于西域各地,传入中原后,在西域各艺术中一直居于主导地位。西域各地的乐舞,都以龟兹为样板。特别是,在乐队编制上,龟兹乐的编制是最完整的一部,西域各部乐队实际上都是龟兹乐队的派演。正因为龟兹乐在西域诸国中为佼佼者,因此历史上习惯以龟兹乐代表西域乐舞。"[81]

"龟兹者，起自吕光灭龟兹因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之，其声后多变易。至隋，有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等，凡三部。"[82]公元 384 年，吕光灭龟兹，次年创建后凉，因此公元 385 年龟兹乐传入内地。公元 401 年，沮渠蒙逊的北凉代替后凉吕氏，"龟兹乐"进入北凉时代。公元 439 年，北凉被北魏击溃，龟兹乐多归北魏。之后北魏分为东魏和西魏两国，后又分别被北齐和

[78] [宋]欧阳修, 宋祁. 新唐书[M]. 卷二二, 北京：中华书局，478---479.
[79] 程旭.唐墓壁画中周边民族文化因素及其反映的民族关系[D].兰州:兰州大学，2012.
[80] 赵克军《古龟兹舞蹈试探[D].北京：中央民族大学，2006.
[81] 霍旭初.龟兹艺术研究[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1994:181.
[82] [唐]魏征,等.隋书[M].北京：中华书局，1973:378.

北周替代，但龟兹乐一直盛行于北朝时期。期间，乐工和舞人又不断吸收当时当地文化的精粹，经过长时间的升华，龟兹乐舞形成了西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹三种风格。

北周时期，北周武帝宇文邕和北齐相战，为了取胜，与强大的突厥国联姻，并于公元 565 年迎娶突厥阿史那公主，纯正的龟兹乐舞在公主的陪嫁队伍中被带入北周。因此“西国龟兹”，应指北周时最后传入内地的“龟兹乐”，是龟兹乐比较原始的状态，保留了纯粹的龟兹国本色的乐舞成分。北齐时期文宣帝高洋对龟兹乐情有独钟，上有所好，下必甚焉，为了迎合皇帝的口味，因此当时的王公大臣对龟兹乐也非常热衷，争相学习。龟兹乐和西凉乐在北齐宫廷中风靡一时。因此，所谓齐朝龟兹，是指渗透了中国东部民族特色并在北齐境内流行的龟兹乐舞；而所谓土龟兹，则是北周境内流行的含有西部民族特色的龟兹乐舞。至隋唐时期，三种龟兹乐舞都获得了长足的进步与发展。

龟兹乐舞在唐代时期极受欢迎，在所有乐舞中拥有极高的地位。笔者发现在大唐时期，在中原影响较大和流行范围比较广的龟兹乐舞分别是胡旋舞、胡腾舞和道具舞等。

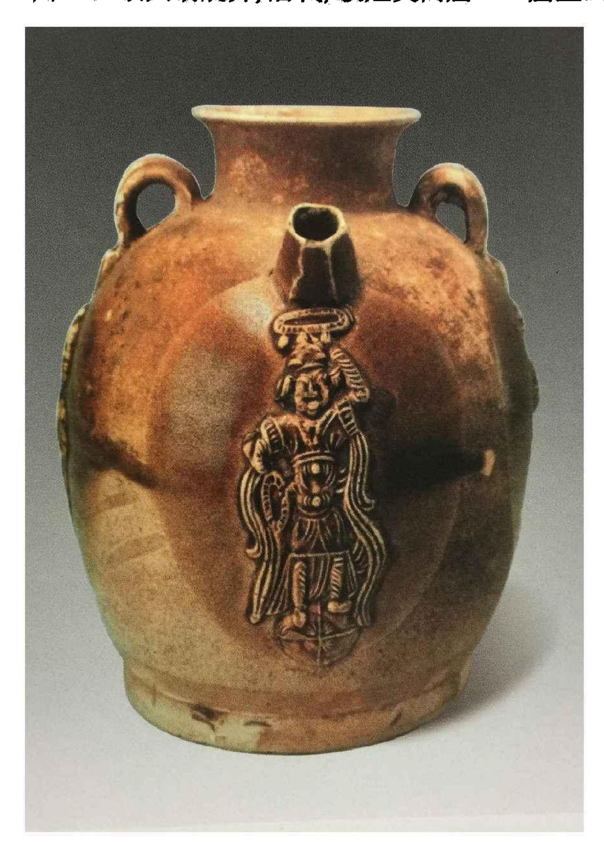
胡旋舞来自康国（今撒马尔罕一带），具有快速旋转的特点。《新唐书·礼乐志》：“胡旋舞，舞者立毬上，旋转如风。”[83]《乐府杂录》俳优条记载：“舞有《骨鹿舞》、《胡旋舞》，俱于一小圆毬子上舞，纵横腾踏，两足终不离于毬子上（如图 32），其妙如此也。”对于胡旋舞的舞法，日本学者石田干之助在其著作《长安之春》中曾提及，胡旋舞“有两种情况，一种是单单飞旋急转；另一种是踏在小球上急急旋转。”[84]认为古籍文献中的“毬子”是一种小球，可以作为胡旋舞的第二种表演方式。而中国专家常任侠先生则认为：“这两段文献中的毬字，都是毯字的错误，如元白两诗所记，如何能在毬子上作此舞艺，这原是毯字，形近而误。”但笔者更倾向于日本学者石田干之助的观点。在长沙窑出土的一件青釉褐斑胡旋舞模印帖花壶上（图 33），就出现了日本学者说的小球，舞者身饰披帛，双脚一前一后似乎在随着小球的转动而舞蹈。可见，胡旋舞主要是一名舞者或两名舞

[83] [宋]欧阳修, 宋祁. 新唐书[M]. 卷二二, 北京：中华书局，470.
[84] [日]石田干之助. 长安之春[M]. 钱婉约译, 北京：清华大学出版社，2017：18.

者相对，足不离地，站在一圆形小毯或小球上，伴着欢快的节奏飞速旋转。舞者头戴饰品，身穿布袍，前脚掌着地，双手上举，身体弯曲成几段。从图像看，不论是哪种表演形式，舞者都以披帛作为装饰，以增强和渲染舞姿的效果。



图 32：双人胡旋舞, 唐代, 敦煌莫高窟 220 窟壁画。



:

图 33：青釉褐斑胡旋舞模印帖花壶，唐代，长沙窑出土。

正史对胡旋舞服饰的记载，并没有提到披帛或者长巾一类的装饰品，只是在唐传奇小说或唐诗中关于胡旋舞服装的记载中，有类似披帛的东西出现。在笔者现已搜集到的有关胡旋舞的图像资料中，很大一部分乐伎身上都穿着类似披帛的装饰品，这么明显的装饰品应该不会被古人所漏记。因此笔者推测，正史记载的应该是唐时宫廷里表演的胡旋舞服装，或许与民间流行的胡旋舞服饰存在些许的差别。而《旧唐书》所描述的舞者服装更接近于男性形象。具体的男性胡旋舞者出现在宁夏盐池唐墓石刻上（图 34）。在这两扇门的正面分别刻有一名男子舞蹈的形象，右扇门上的男子深目高鼻，腰窄肩宽，头发卷曲，头戴圆帽，身穿圆领窄袖衫，脚穿长筒靴；左扇门上的男子形象与右扇门上的男子大体相同。二者均立足于精致的小圆毯上，一脚着地，一脚腾空，身体旋转，挥手扬臂，披帛飘扬在其身体周围。由此可见，胡旋舞者除了女性之外，也有男伎。



图 34：石门上的胡旋舞，唐代，宁夏盐池出土，宁夏博物馆藏。

在胡旋舞中，披帛显然是重要的装饰物之一，起到了烘托氛围、增强舞蹈感染力的效果，不容轻视。对此，有学者认为，“胡旋舞在唐代极受欢迎，根本原因是胡旋舞健朗、明快、潇洒的中亚游牧民族性格，造型上要求舞者昂首、挺胸、提腰，手、肘、肩、膝要充分到位，配合眼神和手势的表达，展现胡旋舞之魂，旋转时重心稳，刚柔并济，控制住手中长巾，不断变换舞姿展现人体形态之美感。”[85]其中的长巾（披帛）可谓舞蹈之魂。

值得注意的是，胡旋舞和披帛在唐代兴盛和流行之前就已经出现，二者出现的时间也大约都是在北朝时期，但在唐代流行之前却很少有文字记载。是什么原因导

[85] 陈安琪. 隋唐时期龟兹乐舞服饰研究[D]. 西安：西安工程大学, 2016.

致这种情况呢？胡旋舞的兴盛和披帛的流行应该不会被当时的人们所忽视。可以推测，北朝时期传入中原的西域胡舞，例如胡旋舞等，起先主要流传在入华胡人的范围中，或许不被大部分汉人所接受，因此汉文文献对它们的记录也就极少，以至于我们无法了解当时的详细状况。而到了隋唐时期，胡旋舞被广大百姓所接受，才被详细的记录。

（2）西凉乐舞

西凉地处凉州国西部地区，从历史上看，西凉一带属于多民族杂居的地方。古凉州位于河西走廊，是丝绸之路的重要组成部分。根据资料记载，汉代以后的河西有匈奴、卢水胡、小月氏、鲜卑、羌、氐、汉族等民族。虽然“汉魏南北朝期间，古凉州曾先后居住过很多少数民族，但大都是过着一种居无定所的游牧生活，而且经常处于不断的变动中。这样，早已定居于此地的中原移民与西走避祸的秦人汉民也就自然成为这里的主要居民。”[86]由此可见，即便有众多少数民族聚居在凉州，但是主流文化应该还是汉族文化。而陈寅恪先生在其专著《隋唐制度渊源略论稿》中也指出：“惟有此（凉州）偏隅之地，保存汉代之中原之中文化学术，经历东汉末、西晋之大乱及北朝扰攘之长期，能不失坠，卒得展转灌输，加入隋唐统一混合之文化，蔚然为独立之一源，继前启后，实吾国文化史之一大业。”[87]

《隋书·音乐志》载：“西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎；魏太武既平河西得之，谓之西凉乐。”[88]《旧唐书·音乐志》载：“《西凉乐》者，后魏平沮渠氏所得也。晋、宋末，中原丧乱，张轨据有河西，苻秦通凉州，旋复隔绝。其乐具有钟磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。”[89]两种正史资料中虽然都有对西凉乐的记载，但是在西凉乐的来源方面却又有一些不同。《隋书》中认为西凉乐是“变龟兹声为之”，西凉乐是在龟兹乐的基础上加以修改和创造而成，似乎龟兹乐占有主要成分。而《旧唐书》中记载的是“盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。”[90]大概是以中国本就有

[86] 项群胜. 西凉乐考辨[D]. 武汉：武汉音乐学院，2007.
[87] 陈寅恪. 隋唐制度渊源略论稿[M].北京：中华书局，1963:19.
[88] [唐]魏征, 等. 隋书[M].北京：中华书局，1973:378.
[89] [后晋]刘昫, 等. 旧唐书[M].北京：中华书局，1975:1066.
[90] 同 85.

的乐舞为主，因此中国传统乐舞成分较为多一点。但无论是哪一种乐舞占有的比例多一些，都可以说明一个问题：即西凉乐不是单一纯粹的乐舞，既不是纯粹的中原音乐也不是纯粹的西域胡乐，而是中原传统乐舞和胡乐相互吸收借鉴而产生的一种中西合璧的乐舞类型。

后凉形成的以中原旧乐为主的西凉乐舞，在传播过程中，发展成为具有少数民族特点的西凉乐舞。隋初，统治阶级把凉州多个民族风格优秀的西凉乐舞组织起来，形成一个大型的《西凉乐》部。

至唐"西凉乐"又发展成为多种体裁形式的"西凉乐"音乐作品，如《凉州大曲》、《霓裳羽衣曲》和《西凉伎》。"[91]其中代表作《霓裳羽衣曲》又叫《霓裳羽衣舞》或者《霓裳羽衣歌》，它是唐代著名的大曲，也是法曲，主题是表现神仙仙境。

《杨太真外传》云："十载上元节……上一旦御勤政楼，大张声乐。时教坊有王大娘，善戴百尺竿，上施木山……上与贵妃及嫔御皆欢笑移时，声闻于外，因命牙笏锦纹袍赐之。上又宴诸王于木兰殿，时木兰花发，皇情不悦。妃醉中舞《霓裳羽衣》一曲，天颜大悦，方知回雪流风，可以回天转地。"[92]

关于该舞曲的流行时间和地点，经业界学者研究，发现盛唐时期主要风靡在宫廷内，而在民间没有找到关于霓裳羽衣舞的文献记载。《霓裳辞》称："旋翻新谱声初足，除却梨园未教人。宣与书家分手写，中官走马赐功臣。"[93]由此可见，霓裳羽衣舞被朝廷管理的十分严格，除了宫廷梨园的专职人员外，禁止外传，只有极少的有功之人才能得到皇帝赏赐此曲的机会。

白居易诗云"闻君部内多乐徒,问有霓裳舞者无。答云七县十万户,无人知有霓裳舞。"[94]由是亦可知霓裳羽衣舞，在盛唐时期只是在大唐宫廷中表演，供皇亲贵胄欣赏，而安史之乱后，不少宫廷乐人散落民间，使得宫廷乐曲流入民间，其中也包括此曲。开成元年贡举考试"文宗元年秋。诏礼部高侍郎锴。复司贡籍。……乃

[91] 项群胜. 西凉乐考辨[D].武汉：武汉音乐学院，2007.
[92] 鲁迅先生纪念委员会编纂.鲁迅全集·十[M].北京:人民文学出版社，1973:416.
[93] [清]彭定求，等.全唐诗[M].卷三〇一，北京：中华书局，1960:3425.
[94] [唐]白居易.白居易集[M].第二册，顾学颉校点.北京：中华书局，1979:458.

试琴瑟合奏赋。霓裳羽衣曲诗。主司先进五人。一诗最佳者。则李肱也。次则王收日斜见赋。”[95]主考官以《琴瑟合奏》为赋题，以《霓裳羽衣曲》为诗题。考试过后，成绩最佳的是李肱，第二是王收。《唐诗纪事》卷五二李肱条载：“‘开元太平日,万国贺丰岁。梨园厌旧曲,玉座流新制。风管递参差,霞衣竞摇曳。宴罢水殿空,辇余香草细。蓬壶事已久,仙乐功无替。谁肯听遗音,圣明知善继。’李肪开成二年试《霓裳雨衣曲》诗也。”[96]“《摭言》：“开成二年，高侍郎锴主文，恩赐诗题曰《霓裳羽衣曲》。三年，复前诗题为赋题”。”[97]“《文苑英华辩证》引《登科记》：“开成三年，试《霓裳羽衣曲赋》，任用韻。”[98]在《云溪友议》和《登科记考》中分别记载了在不同时间里，朝廷曾重复以“霓裳羽衣曲”或“霓裳羽衣曲赋”为考试题目，作为筛选国家人才的手段。唐朝重视人才的培养和选拔，科举制度给予了中下阶层有能力的人通过读书改变命运，进入上层阶级的机会。因此科举试题，讨论的也应该是全国上下都耳熟能详的事件，或者至少在读书人之间能够广泛传播开的。可见，在中唐时期，霓裳羽衣曲已经从宫廷贵族传播到下层民众之间，成为全民都可以欣赏到的表演。在上文的论述中，可以通过白居易的诗《霓裳羽衣曲》云“虹裳霞帔步摇冠”了解到舞者的表演服装既华丽又飘逸。但是在民间流行后的霓裳羽衣舞，由于表演者身份和欣赏者的经济能力都不能和宫廷贵族中相提并论，因此笔者推测，在民间百姓中流行的舞者所着服装应该不会还如宫廷一模一样，至少不会和宫廷舞者服饰一般华丽。霓裳可以勉强装扮，但是羽衣都是禽类身上的羽毛，珍贵无比，属于奢侈物品，应该不能如此普遍到寻常舞伎身上。霓裳羽衣舞是要体现的是神仙和仙境的情节，因此至少在民间能够保留和流行的是舞蹈飘逸和轻盈，披帛这一舞蹈用具应该一直是存在的。

依据《旧唐书·音乐志》记载，“工人平巾帻，绯褶。白舞一人，方舞四人。白舞今阙。方舞四人，假髻，玉支钗，紫丝布褶，白大口袴，五彩接袖，乌皮靴。”[99]《西凉乐》中有舞蹈《方舞》。《方舞》为四人舞，顾名思义，是四人各

[95] [唐]范摅. 云溪友议[M]. 卷二二, 扬州：广陵书社，1983:66.
[96] [宋]计有功. 唐诗纪事[M]. 卷五二，成都：巴蜀书社，1989:1409-1410.
[97] [清]徐松. 登科记考[M]. 北京：中华书局，1984:777.
[98] [清]徐松. 登科记考[M]. 北京：中华书局，1984:777.
[99] [后晋]刘昫, 等. 旧唐书[M]. 北京：中华书局，1975:1066

站一方为特点。乐工头戴平巾帻，身穿红色褶衣，舞人头戴假髻，插玉支钗，身穿紫色丝褶，白色大口裤，袖子上用五色丝布横断接袖，脚蹬黑色皮靴。敦煌莫高窟156窟晚唐壁画中有“宋国夫人出行图”，在出行图中有乐舞行列。壁画中除了绘有百戏杂耍的表演外，还有舞者四人梳高髻，身穿各色花纹长裙，长袖、披帛，分别站在四方，翩翩起舞的场景。舞者身体形成明显的三道弯，右手皆抬高，左臂与长袖形成流线型动作和肩部披搭的披帛相映衬，使舞蹈动作更加飘逸。从舞者的站位和舞姿看应属于西凉乐舞中的《方舞》（如图35）。



图35：宋国夫人出行图中的方舞，晚唐，敦煌莫高窟156窟北壁下部。

综上所述：巾舞、胡旋舞和霓裳羽衣舞以及方舞是唐朝乐舞的代表，它们的共同点就是都使用了披帛。虽然历史上披帛和乐舞并非同时出现，但披帛与乐舞之间却起到了相互融合、相互辅助传播的功能。披帛使舞蹈能够达到更快更轻的视觉效果，舞蹈的传播也使得披帛传遍大唐时期的大江南北和境内外。

三、披帛与宗教传播

（一）佛道文化与乐舞

唐朝经过隋朝的大一统，无论在政治、经济还是军事、文化等方面都是中国封建王朝统治的强盛期之一。唐朝统治者推行包容的宗教政策，佛教自汉代传入中国以来，不断与中国本土文化相融合，取得长足进展。更由于隋代统治者杨坚及其文献皇后独孤伽罗都是虔诚的佛教徒，并在全国范围内大力推行佛教，因此到了唐朝，佛教已经形成了相当大的规模和影响。而道教由于李氏皇家的扶持，到了唐代也成为官方崇奉的宗教。他们不仅宣扬李氏皇族是老子李耳的后代，更将道教奉为国教。唐朝期间虽然还有不少来自境外的其他宗教，对当时的社会生活产生了一定的影响，但总的来说影响最为深刻的还是佛教和道教两家。

唐代盛行于朝廷内外的《霓裳羽衣曲》就是在佛、道两家共同影响下所产生的成果。关于《霓裳羽衣曲》的来源多处文献都有记载：1. 刘禹锡《三乡驿楼伏睹玄宗忘女几山诗小臣斐然有感》：“开元天子万事足，唯惜当时光景促。三乡驿上望仙山，归作《霓裳羽衣曲》。”[100] 2.《唐会要》：“黄钟商时号越调，婆罗门改为霓裳羽衣。”[101]3.《近事会元》载：“明皇开元中，道人叶法善引上入月宫。时秋，上苦凄冷，不能久留，回于天半，尚闻仙乐。及归，但记其半曲，遂篴中写之。会西凉都督杨敬述进《婆罗门》曲，与其声调相符，遂以月中所闻为之散序，因敬述所进为曲身，名《霓裳羽衣曲》也。”[102]又“《乐苑》云：《婆罗门》，商调曲，西凉节度使杨敬述进。”[103]在上述记载中，有的认为《霓裳羽衣曲》是玄宗从仙山回去后作的曲子，有的则认为是由婆罗门曲改编而成。无论如何，该曲都和佛道文化拥有密切关系。因此，有学者认为“杨敬述所献《婆罗门曲》的事实与《霓裳羽衣》的仙道思想相互融合构成了该曲合理的生成背景，带有道教风格的散序和主体为佛曲的正曲体现了当时道调佛曲的法曲式音乐风格”[104] 又说“《婆罗门》一曲来自西域，‘婆罗门’是古印度对僧侣的称呼，该曲具有佛曲的艺术风格，其来源应与印度有关。”[105]《婆罗门曲》，一方面，由于其美妙的音乐风格

[100][清]彭定求，等.全唐诗[M].卷三五六，北京，中华书局，1960:3999.
[101] [北宋]王溥. 唐会要[M].卷三三，北京：中华书局，1955:617.
[102] [宋]李上交. 近事会元[M].卷四，景印文渊阁, 四库全书. 子部十. 台北：商务印书馆，1986:282.
[103] [宋]郭茂倩. 乐府诗集[M].卷五六，北京：中华书局，1979:816.
[104] 罗希. 唐代胡乐入华及审美问题研究[D].西安：西北大学，2012.
[105] 同上

符合当时人们的喜好而被接受；另一方面，在唐代积极接受外来文化的背景下，《婆罗门曲》的引入顺应了时代的潮流。此外，最重要的是其作为宗教音乐，曲子所包含的宗教意义对其在唐人之间尤其是在佛教徒间的传播起到了积极的作用。佛教自汉代以来经由丝绸之路来到中国后与中国文化相交融，吸引了广大信众。除了口口相传和文献传播的方式外，佛教音乐，修建寺庙、石窟等佛教建筑也是传播佛教文化的一种方式。对于古代受教育程度不高的人来说，佛家教义和信条难以使人理解，而宗教图像和佛曲宣传则更容易让人接受。

《霓裳羽衣曲》作为道调法曲，既含有道家羽化成仙的含义，又含有《婆罗门曲》的佛教文化意味。具有双重宗教内涵的《霓裳羽衣曲》，在对它进行演绎时所穿的服装自然也具有宗教意义。羽衣，在道教中含有羽化升仙的意思，羽化登升即为成仙。“《山海经》言有羽人之国，不死之民。或曰：人得道，身生毛羽也。”[106]由此可见，羽人与道教的成仙思想也有关联。在敦煌石窟，建于西魏时期的二四九窟中的壁画就描绘了羽人的具体形象（如图 36），“此图羽人裸体披巾，飘带飞卷，臂生羽毛，当是西域‘飞天’与汉式‘羽人’形象的结合。”[107]此中羽人饰有披巾、飘带，这和唐代的披帛十分相近。可以想象，《霓裳羽衣舞》中舞者穿羽衣、披帛，彩带飞扬、飘飘欲仙的景象。披帛在此舞中发挥的作用，当是不言而喻的。

[106] [宋]洪兴祖. 楚辞补注[M].北京：中华书局，1983:167.
[107] 段文杰.中国美术全集 15 绘画编敦煌壁画上[M].上海：上海美术出版社，1993：73.

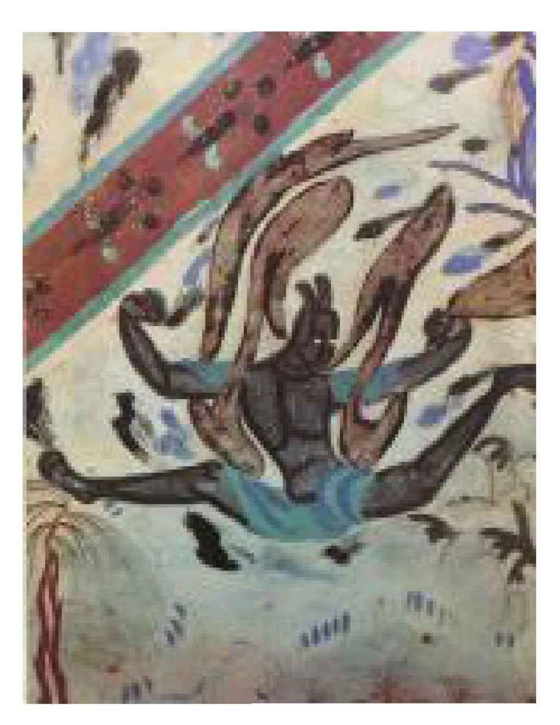


图36：羽人，西魏，敦煌莫高窟249窟。

（二）佛教与女性披帛

众所周知，在中国封建社会中女性地位普遍较低，虽然唐朝时期女性地位有所提高，但总的来说，在封建社会男尊女卑这个大的背景下，唐代女性依旧是男性的附属品。由于多种原因，女性依旧依赖男性，在心理和精神方面需要借助宗教的力量来寻求慰藉，所以女性从某种意义上来说更容易成为宗教信仰者。

唐代女性信奉佛教者众多，传达虔诚信仰的方式也有很多，如焚香诵经、斋戒吃素、施舍钱财、抄写经文、绘制佛像或造像、修窟建寺等。文献中记载的通常是地位显著的贵族或官门女性，地位较低的庶民则往往被忽略。供养佛像活动是彰显信仰的一种方式，信众通过供养可以为亡人、自己或者亲朋好友祈福，这吸引了大批妇女信奉佛教。在开凿的佛教洞窟中，女性可以留下与相同等级男性几乎同样大小的画像，还可以留下姓名与身份等题注。由此可见，妇女能够在佛教石窟的造像过程中，获得平常不可能有的某种平等和荣誉，从中我们也能感受到妇女特别是贵族妇女对佛教事业的支持和推动作用。[108]

在位于莫高窟 295 窟西壁下部的隋代供养人壁画中，上段最右侧以一比丘尼为

[108] 胡同庆,王义芝.本色敦煌[M].北京：中国旅游出版社，2014:28.

前导，身后有手拿莲花、身穿披帛和大袖长裙的女性供养人三位，侍女四位。下段有身穿窄袖短衫和长裙并搭有披帛的女性九位，侍女一位（如图 37）。根据壁画上供养人的身材大小和占据的位置来看，上段的供养女子身份明显高于其他供养者。此时的披帛并不像唐代时期的披搭方式那么多样，只是简单的将披帛中间搭在女性双肩，两端沿胳膊外侧下垂至腿部，身体两侧的披帛几乎对称。

在初唐时期的女供养人画像中，女子所着服装较之隋代要更加艳丽，她们身材修长，头梳半翻髻，上穿小袖窄衫，下穿高腰长裙，肩搭纯色披帛，披帛的颜色与长裙的颜色形成强烈的对比，或红或绿。供养人手拿花树或香炉，侍女、童仆跟随在后（如图 38）。此处供养人的衣着色彩浓厚柔丽，与陕西唐墓壁画宫女的造型风格相似，应是初唐妇女服饰的真实写照。

位于莫高窟第 9 窟东壁南侧下部的女供养人画像（如图 39），体现的是晚唐时期的供养场景。从画像可以看出，第 9 窟供养人与第 295 窟和第 375 窟相比，所着服饰明显更加华丽和隆重。女供养人头戴花钗，花钿清晰的显现在眉间，面部饰以胭脂。女性上穿锦绣大袖衫，下穿高腰长裙，披帛绕身，从整体搭配相当于女性正式场合所穿的礼服钿钗礼衣。此时的披帛较之以前，在形制上宽幅更窄、长度更长，在制作工艺上也更加细致和讲究。

龙门石窟造像历经千年的风沙，依旧给后人留下了丰富的资料去了解那个时代。龙门石窟中的唐代造像占据了总数量的一半以上，敬西洞南壁的供养人造像就属于这个时期。供养人虽然脸部被毁，但通过服饰依旧可以判断出是女性，她身穿低领对襟窄袖衫，下着高腰裙，披帛通过肩背、绕过胳膊下垂至腿部（图 40）。供养人半跪在菩萨群像下面，虽然看不到脸部，但通过手捧的莲花也能想象出她虔诚奉佛的神情。在敬西洞北壁的菩萨群像下面还刻着一位半跪的男性供养人（图 41），和现实生活中男尊女卑的思想不同，男女供养人等大且相对排列，从某种意义上说则体现了佛教思想中众生平等的观念，女性供养人在造像中的地位相对现实生活中有所提升。



图 37：戴披帛的女性供养人（局部），隋代，敦煌莫高窟第 295 窟西壁下部。

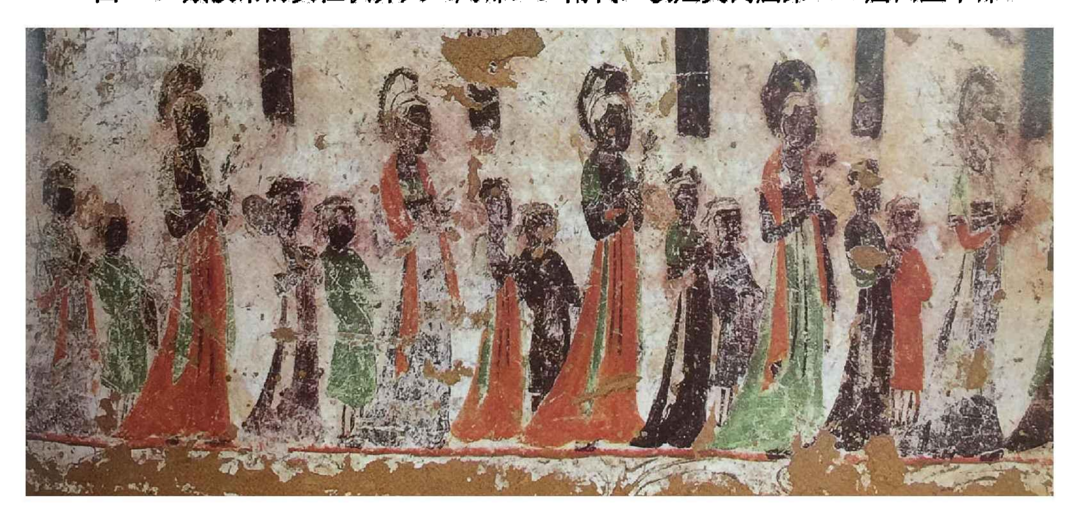


图38：搭披帛的女性供养人，初唐，敦煌莫高窟375窟南壁下层



图39：搭披帛的女性供养人，晚唐，敦煌莫高窟第9窟东壁南侧。

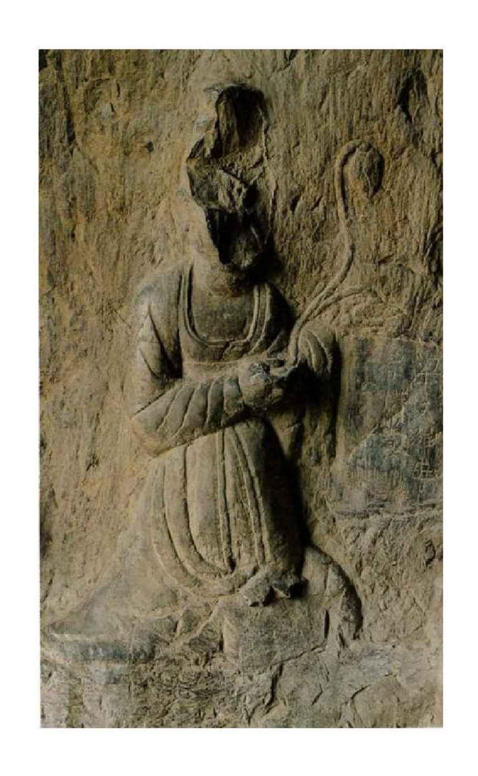


图 40：女供养人像，晚唐，
龙门石窟敬西洞，南壁。

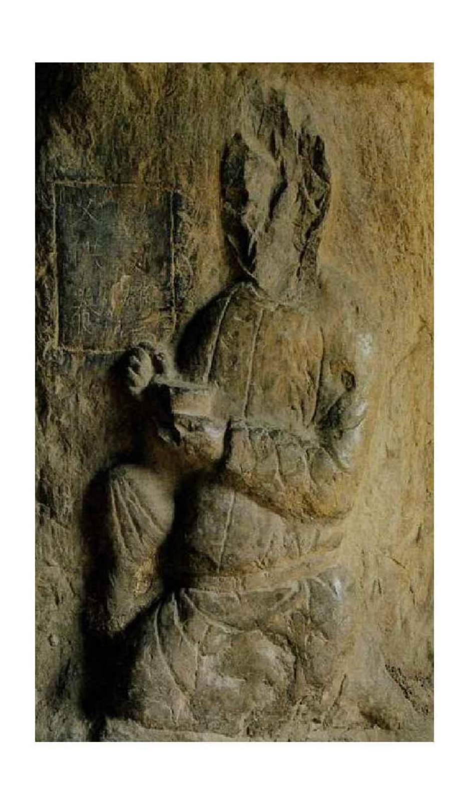


图 41：男供养人像，晚唐，
龙门石窟敬西洞，北壁。

供养人通过石窟壁画或石窟造像等佛教艺术形式，在表达了自己虔诚信仰的同时，也呈现出自己生活的年代特点。后代佛教供养人在修建石窟造像或描绘石窟壁画时，自然能够接触到之前已经建好的佛教艺术形式，因此这些佛教艺术也具有记录历史和传播时尚的特点。从隋朝至初唐和晚唐，供养人身着的服饰或许有些形制上或者搭配及材料上的变化，但不变的是，披帛这一装饰品一直存在其中，为人物平添了不少灵动与飘逸的色彩。

唐代披帛的流行与佛教在中国的传播息息相关，尽管在披帛的具体来源问题上学术界还没有统一的观点，但在其形制和流行上，佛教显然起到了推波助澜的作用。佛教石窟壁画中所绘菩萨、天王、力士之帔，是随佛教艺术而来，是受到波斯、大秦、中亚的男女“并有巾帔”的影响而形成的特殊装饰。[109]仙帔区别于俗帔，仙帔相对于俗帔来说大部分并不接触到披戴者的身体，而是腾空架起，以彰显菩萨、天王、力士等的法力。此外壁画中披戴仙帔者一般都处于凌空状态，帔帛的存在使仙人更显飘逸和轻盈。世俗女性信仰佛教，自然对佛教中的服装也具有渴望

[109] 季羡林. 敦煌学大辞典[M]. 上海：上海辞书出版社，1998:215.

心理，而模仿佛教服装的穿搭可以在外表上更加接近自己的偶像。因此，可以说佛教服装对世俗女性服装的穿扮产生了巨大的影响。

四、披帛的流行趋势

披帛自隋代在世俗女性身上出现后，大多是以单一的纯色或素色为主，这种审美习惯一直持续到唐代初期。例如在新城长公主墓壁画以及李凤墓壁画中出现的侍女，都佩戴着单一颜色的披帛。唐初之后，随着纺织制作和加工技术的提高，披帛上开始出现了迥异的颜色和多种类型的图案。同时，披帛还出现了双面不同色的情况，比较流行的是红色和绿色分别被印染在披帛的两面。这种双面异色的披帛在房陵大长公主墓、懿德太子墓以及苏思勖墓壁画中都可见到（见表 1）。最先宫廷女性以戴两面异色披帛为时尚，后又流行到民间百姓中。除了用颜色的变化来修饰披帛外，唐代世俗女性还将植物或动物等的图案和纹样加工到披帛上，高水平的纺织图案纹样使披帛变得更加精致华丽。墓葬壁画由于画工水平或者绘画材料的限制，不能展现精美的披帛纹样，因此唐代仕女图和出土的女俑身上所戴的披帛就显得弥足珍贵。其中有使用鱼子缬技法所制的连珠纹，使用泥金银绘技法所制的卷草纹和形制较简单的小团花；复杂的纹样有流动云凤纹、大叶团草纹和小簇折枝花等纹样。简单说来，唐代世俗女性披帛的纹样经历了从无到有，从简单到复杂的过程，不仅美化了自己的身体，还丰富了唐代纺织图案资源，具体如下表所示。披帛的这种流行趋势，显然和唐代世俗女性的宗教信仰与审美趣味是密切相关的。

纹样	出处	名称	图案	时期
		长乐公主墓壁画	绿色无图案	初唐

		新城长公主墓壁画	白色无图案	初唐
		安元寿墓持扇女侍图	黄色无图案	初唐
		李凤墓壁画	白色无图案	初唐

		章怀太子墓壁画	红色无图案	初唐
		房陵大长公主墓后室东壁南侧	双面异色无图案	初唐
		章怀太子墓壁画	双面异色无图案	初唐

		吐鲁番阿斯塔纳187号墓弈棋仕女图	白色透明无图案	初唐
		吐鲁番阿斯塔纳206号墓出土彩绘木胎舞女俑	连珠纹	初唐
		张萱捣练图	连珠纹	盛唐



		张萱捣练图	团花纹	盛唐
		周昉《簪花仕女图》	流动云凤纹	中晚唐
		周昉《簪花仕女图》	卷草纹	中晚唐



		都督夫人礼佛图	小簇折枝花	晚唐
		《宫乐图》	大叶团草纹	晚唐/五代
		《宫乐图》	单排如意云纹	晚唐/五代

表 1：披帛图案流行趋势

第三章 披帛与唐代妇女的身份地位

第一节 宫廷妇女

唐代诗人白居易有诗："后宫佳丽三千人"[110]而《新唐书·宦者上》记载："开元、天宝中，宫嫔大率至四万。"[111]虽然两者的具体数字不一样，但都反应了唐代统治者后宫之中女性数量庞大。"唐法沿于周隋，妃嫔、宫官，位有尊卑，亦随其品而给授，以供衣服铅粉之费。"[112]作为皇帝的妻妾，锦衣玉食，后宫佳丽们无需顾虑衣食之资，自有内库供给，拥有优越经济条件的她们都有一个共同的心愿，那就是可以得到皇帝的恩宠。姣好的容颜和曼妙的身姿等都要向统治者的审美趣味靠拢，在追求皇帝垂青的过程中，她们的时尚品味又能引起下层女性的关注和效仿，因此她们又是唐朝女性时尚的开创者和被模仿者。宫廷妇女包括宫廷贵妇和侍女。宫廷贵妇指那些与统治者有着直接关系的女性，如皇帝的后妃和与皇帝有血缘关系的女性，比如公主等。《新唐书·五行志》称，安乐公主百鸟裙织成以后，一时富贵人家女子竟相效仿，致使"江、岭奇禽异兽毛羽采之殆尽。"[113]由此可见，宫廷女性的审美确实能够引起下层女性的模仿。侍女的范围大概包括宫廷贵妇的侍女和生活在宫廷中的女性，如婢女、女乐或乳母等，她们虽然在职位上属于侍女一类，但由于生活在宫廷中，服务的主人身份地位高贵，因此她们的穿着要比一般侍女更讲究，与一般百姓相比更是华丽非常。她们和贵妇数量相比更多，流动性也更大，在出行的时候甚至有可能担当了传播宫廷内外女性时尚纽带的作用。佛教传至中国，一开始只是皇亲国戚等贵族人群信奉，因此，最初，接触到佛教文化的也是贵族妇女。隋朝由于统治时间较短，披帛还不足以流行。到了唐朝宫廷女性也以穿戴披帛为时尚，并逐渐流行开来，这不仅有文献记载还有丰富的图像资料可以佐证。

襦裙配披帛是唐代妇女最主要的着衣方式之一，唐初流行窄袖短襦配紧身长裙和披帛的搭配。唐代帝王陵中陪葬墓最多的是唐太宗，昭陵中陪葬墓有 194 座，现

[110] [清]彭定求，等.全唐诗[M].卷四三五，北京，中华书局，1960:4816.
[111] [宋]欧阳修，宋祁. 新唐书[M].卷二七〇，北京：中华书局，1975：5856.
[112] [后晋]刘昫. 旧唐书[M]. 卷一五〇，北京：中华书局，1975:3229.
[113] [宋]欧阳修,宋祁.新唐书[M].卷三四,北京：中华书局，1975：878.

发掘的壁画墓有 19 座，已经揭取的只有 4 座，韦贵妃墓是其中之一。韦贵妃（597-665 年），名珪，字泽，京兆杜陵人，贞观元年（627 年）册拜为贵妃。按照唐代“内官”制度，皇后一人，下立四妃——贵妃、淑妃、德妃、贤妃各一人。由此可见，韦贵妃生前在后宫中地位颇高，仅次于皇后。永徽元年（650 年），因为纪王慎之母照例册拜为纪国太妃。韦贵妃墓位于昭陵东南，距离陵山仅有一沟之隔，是昭陵陪葬墓中距离昭陵最近、并且规格最高的一座陪葬墓，由此可知韦贵妃生前备受恩宠。在韦贵妃墓前甬道西壁揭取的一幅壁画上有一妇女，身穿深褐色窄袖衣，下穿深浅条纹长裙，外加红绿双面色披帛。披帛左端藏于胸前裙下，绕左肩背至右胸前，披帛的另一端夹在相握的双手之间，末端下垂至小腿部位。壁画中的女性形象气质高贵，举止优雅，衣着华丽，应是宫中贵妇（图 42）。



图 42：穿红绿披帛的贵妇壁画，初唐，韦贵妃墓前甬道西壁。

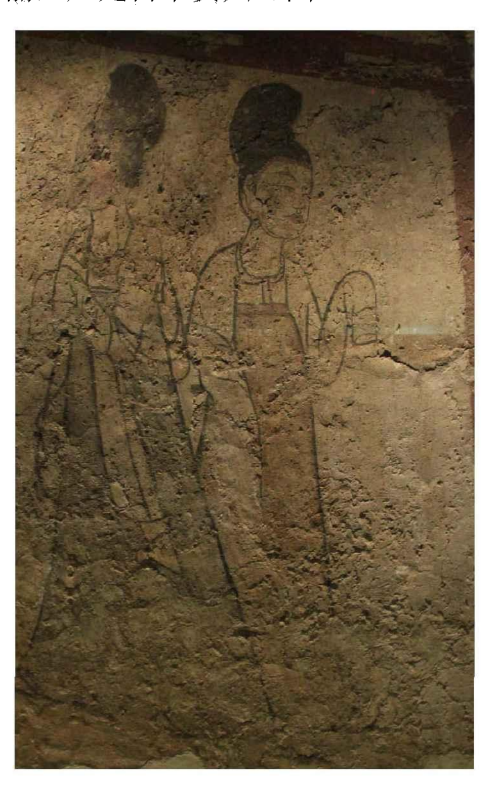


图 43：搭披帛的侍女壁画，初唐，新城长公主墓第五过洞西壁。

李字（633—663 年），唐太宗李世民第二十一女，母亲文德皇后长孙氏，封新城长公主，死后以“皇后礼葬昭陵旁”，[114]在唐代诸帝公主中明确以皇后礼安葬者仅此一例，唐太宗生前对新城公主的爱可见一斑。其墓葬西北距离昭陵仅 1.5

[114] [宋]欧阳修，宋祁.新唐书[M].卷八十三，北京：中华书局，1975:3649.

公里，墓中的侍女壁画展现了公主在世时的生活场景。第五过洞西壁上揭取的两位侍女壁画（图 43），左边侍女头梳单刀半翻髻，身穿白色襦衫，外套浅色半臂，下穿青灰单色裙，最外以披帛搭配。披帛从后背绕至前胸，分别搭在双臂内侧。此外，在公主墓东壁揭取的壁画上有四位侍女（图 44），她们有的头梳双刀半翻髻，有的头梳双环花形髻，有的正面有的侧身，手中或执扇，或手捧方形托盘，抑或手拿长颈鸭嘴壶。她们相聚在一起，虽然面部已被破坏，但通过手势可以猜测出她们正在讨论着什么。值得注意的是右数第一位侍女，上穿窄袖襦，下穿条纹裙，外套圆领对襟半臂，红色透明披帛随意披搭在身上。披帛左端通过后背绕至左臂，末端通过小臂内侧下垂至腿部膝盖部位；右端从右边肩膀搭在右臂内侧，形成“U”形弧度，末端绕过手臂在右臂外侧垂下；隐隐约约能够看到被披帛遮盖的部位，因此这位侍女身上的披帛应该属于纱质，轻巧透明。这四位侍女端庄美丽、举止大方得体，装束华丽典雅，通过手拿的物品判断，应该是公主府内掌食、掌筵、掌严等的内官。



图 44：穿披帛的侍女壁画，初唐，新城长公主墓室东壁。

睿宗先天二年（713 年）“正月十五、十六夜，于京师安福门外作灯轮高二十丈，衣以锦绮，饰以金玉，燃五万盏灯，簇之如花树。宫女千数，衣罗绮，曳锦绣，耀珠翠，施香粉，一花冠，一巾帔，皆万钱，装束一妓女皆至三百贯。妙简长

安、万年少女妇千余人，衣服、花钗、媚子亦称是，于灯轮下踏歌三日夜，欢乐之极，未始有也。”[115]唐代冯贽《云仙散录》引《影灯记》：“正月十五夜，玄宗于常春殿张临光宴。白鹭转花，黄龙吐水，金凫，银燕，浮光洞，攒星阁，皆灯也。奏月分光曲，又撒闽江锦。荔支千万颗，令宫人争拾，多者赏以红圈帔、绿景衫。”[116]不论是睿宗年间节日时宫女的穿搭，还是玄宗时期节日时对宫女的奖励，都可以让人感受到历经数十年之久，披帛在女性心目中依然占有重要位置，可以引起她们的青睐。

文献资料中还有不少关于宫廷贵妇穿戴披帛的记载，不仅有唐玄宗宠妃杨玉环的“虹裳霞帔步摇冠”，还有她的姐姐虢国夫人也经常用披帛来做搭配。新旧唐书关于杨氏姐妹都有记载，杨贵妃 “有姊三人，皆有才貌，玄宗并封国夫人之号：长曰大姨，封韩国；三姨，封虢国；八姨，封秦国。并承恩泽，出入宫掖，势倾天下。”[117]“三姊皆美劭，帝呼为姨，封韩、虢、秦三国，为夫人，出入宫掖，恩宠声焰震天下。”[118] 虢国夫人依仗唐玄宗对杨贵妃的椒房之宠，恃宠而骄，“杨贵妃姊虢国夫人，恩宠一时。大治第宅，栋宇之盛，举无与比。所居韦嗣立旧宅。韦氏诸子方午偃息于堂庑间，忽见妇人衣黄罗帔衫，降自步辇。有侍婢数十人，笑语自若。”[119]依据虢国夫人的身份，她应该是珠宝奢侈，衣着华丽，但文献资料中对其外表的记录仅仅以“黄罗帔衫”，即黄色罗质的披帛和衫。罗属于古代高档纺织品，是纯蚕丝织物，采用绞经组织使经线形成明显绞转的丝织物。运用罗绸织法使织物表面具有纱空眼的花素织物统称罗，面料特点是质地紧密，轻薄而又结实，纱孔通透，舒适凉爽，所制衣物具有朦胧飘逸感，是适合夏季穿着的上等纺织品。虢国夫人所着黄罗披帛并非一般女子所能随意穿着，因为唐代对不同阶层所穿服饰有着明文规定，上层可以穿下层的衣服，但下层不能逾越穿上层服装。“凡皇后之衣服，一曰袆衣，二曰鞠衣，三曰礼衣；……鞠衣，黄罗为之。”[120]文献中记录的黄罗披帛属于皇族或者达官贵人家女眷所穿，是可以区分高低阶层身份的布

[115] [唐]张鷟.朝野佥载[M].北京：中华书局，1979:69.
[116] [唐]冯贽.云仙散录[M].北京：中华书局，1986:20.
[117] [五代]刘昫.旧唐书[M].卷五一，北京：中华书局，1975:2178..
[118] [宋]欧阳修，宋祁.新唐书[M].卷七十六，北京：中华书局，1975:3493.
[119] [唐]郑处诲.明皇杂录[M].卷下，北京：中华书局，1994:29.
[120] [唐]李林甫,等.唐六典[M].卷第十二，北京：中华书局，1992:351.

料。《新唐书》又云“流外及庶人不服绫、罗、縠、五色线鞾、履。”[121]可见，普通平民是不能穿罗这种上等布料的。“凡道士、女道士衣服皆以木兰、青碧、皂荆黄、缁坏之色。（若服俗衣及绫罗、乘大马、酒醉、与人斗打、招引宾客、占相吉凶、以三宝物饷馈官寮、勾合朋党者，皆还俗。）”[122]出家人如果越界服俗衣及绫罗也都还要还俗。因此黄罗披帛这样一件简单的衣物装饰品，不仅体现了衣服的高级质感，也是贵贱等级的区分，凸显了虢国夫人的尊贵地位。

唐代画家张萱作品《虢国夫人游春图》展现了虢国夫人穿戴华丽披帛游春的场景，画作原作已佚，现存为北宋临摹品，藏于辽宁省博物馆（图 45）。画面左边，簇拥的五个大人中前两位是虢国夫人和韩国夫人，虢国夫人处在画面中心点的位置，她脸庞丰润，体态丰腴，高髻低垂，上穿绿色襦，下穿红色长裙，外披白色披帛，裙下微透红色绣鞋。画面上虢国夫人的披帛披搭方式和其他女性的方式显得格外不同，白色披帛围绕腰围一周，披帛的一端沿妇人的右肩背至身前，末端通过胸口下垂至右臂内侧，从画家线条的前后关系看，沿右肩至胸前而下的披帛应是被安置在腰间围绕一圈的披帛下面，从而形成了纵和横、里和外的对比，似乎显得不是那么随意，又或者这种不随常规的披搭方式也正是虢国夫人最随意的表现，也符合她引领时尚，不和世俗随波逐流的个性。

由上可知，宫廷贵妇对于披帛的钟爱不同一般。上有所好，下必效之，而中下阶层对披帛的逐风效应，也就只是早晚的事了。



图 45：《虢国夫人游春图》北宋临摹版，张萱，唐代，辽宁博物馆藏。

[121] [宋]欧阳修，宋祁.新唐书[M].卷二十四，北京：中华书局，1975：530.
[122] [唐]李林甫,等.唐六典[M].卷四，北京：中华书局，1992:126.

第二节 妓优

高世瑜先生曾为“妓”正名，“后世专门对卖淫女子的称呼，原本是从“技”的意义而来，指的是专习歌舞技艺的女子。唐朝时，妓女有两层含义，一层是指专业的娼妓，另一层指对专业以绳竿球马、音乐歌舞为职业的女艺人的统称。实际上，艺人有时也卖身，而娼妓不仅卖笑还要卖艺以吸引顾客，因此两者之间的分界线并不十分清晰。在唐朝，称作妓的有三种人，专供皇室宫廷娱乐的宫廷艺人，她们或是从民间被搜罗选取的色艺精妙的乐户，或是倡优，抑或还有平民家的女子，她们属于‘宫妓’一类；私家蓄养的歌舞人和女乐，她们属于户主的私人财产，和姬妾、婢女相似，属于‘家妓’一类。宫妓和私妓都不是以卖淫为主，以艺娱人，间或侍奉枕席，她们最被看重的是娱乐活动的技艺。第三种属于‘官妓’，官妓是名隶各级官府乐籍的妓女，色艺兼备，但后世指的以卖淫为主的妓女行业的工作性质在唐代和这里的官妓最为相似。”[123]虽然她们的工作性质有些许区别，但实质工作目的都是要博取欣赏者的赏识和青睐，因此此节一并探讨。

《新唐书·礼乐志十二》载：“命宁王藩邸乐，以亢太常，分两朋以角优劣。置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎，有谐谑而赐金帛朱紫者。”[124]唐代帝王喜爱音乐，尤其是唐玄宗。文献中记录的是唐玄宗命宁王置内教坊的事迹，内教坊中充斥着各种俗歌乐舞。此处提到的宁王是玄宗之兄李宪（679-742年），原名李成器，唐睿宗的长子，景云元年（710 年）辞让储君位于李隆基，开元二十九年薨，被玄宗追谥为让皇帝，葬于惠陵。宁王在世时就有好声色的名声。“好声色，……每至夜筵，宾妓间坐，酒酣作狂。”[125]宁王去世后，也将生前爱好的乐舞转移到墓中。在陵墓的东壁上留存着一幅欣赏乐伎表演的壁画（图46）。在东壁南端，是由六位乐手组成的乐队，东西向前分前后两排跪坐在方形地毯上做演奏状。乐队中有 5 名男性乐手，1 名女性乐手，他们分别拿着各自的乐器进行演奏。壁画右起第一位是个女性，位于后排西边面部朝里踞坐在地毯上，因此看不到脸部特征。女子头梳抛家髻，髻上插一小花装饰，上身穿襦，下系高腰曳地

[123] 高世瑜.唐代的官妓[J].史学月刊,1987,5:25.
[124] [宋]欧阳修,宋祁.新唐书[M].卷二二，北京：中华书局，1975:475.
[125] [唐]王仁裕.开元天宝遗事，唐五代笔记小说大观[M].上海：上海古籍出版社，2000:1724—1725.

长裙，肩披披帛，披帛一端从左后肩拖至地面（图 47）。“女子双臂曲于胸前，似怀抱圆形鼓，两手隐袖内触及鼓面，乃乐队鼓手。”[126]



图 46：欣赏乐伎表演壁画（局部），盛唐，李宪墓室东壁



图 47：乐伎，盛唐，李宪墓室东壁。

位于东壁正中位置的是一组双人共舞场面（图 48）。右起第一位舞女面朝左

[126] 陕西考古研究所.唐李宪墓发掘报告[R].北京：科学出版社，2005：152.

侧，婀娜多姿，头梳高髻，右侧髻角插一朵小花装扮，女子一身襦裙搭配，最外以披帛装饰。披帛左右两端相交在胸前形成“v”形，末端沿肩膀下垂至后肩。双手被衣服遮住，右臂弯曲至右胸口前，左臂弯曲摆至左侧身，与左边身穿男装的人相呼应，女子双手摆动似在舞蹈或者吟唱，形成一幅男女共同表演的场景。东壁最左侧一组壁画由四个观看表演的欣赏者组成（图 49），她们相互簇拥在一起，坐在中间的执扇女子应是贵妇，她悠然自得，头梳抛家髻，身穿襦裙，披帛在胸前形成“v”形交领状。贵妇身边的两个女子，衣袖内双手相合拱于胸前。两位女子整体服装与中间女子相似，但披帛的披搭方式略有不同。披帛从前往后沿双肩下垂至后背，在胸前形成“U”形状，末端拖至脚后。这组壁画里的披帛和之前相比，显得更宽更长。



图 48：双人舞乐伎，盛唐，李宪墓室东壁。

图 49：穿披帛欣赏乐舞的贵妇，盛唐，李宪墓室东壁。

“明皇与贵妃，每至酒酣，使妃子统宫妓百馀人，帝统小中贵百馀人，排两阵于掖庭中，目为风流阵。以霞被锦被张之为旗帜，攻击相鬬，败者罚之巨觥以戏笑。”[127]笔者猜测这里所说的霞被锦被很可能就是唐时所流行的披帛。晚唐诗人薛能在《吴姬十首》中也曾提及：“冠剪黄绡帔紫罗，薄施铅粉画青娥。因将素手

[127] [五代]王仁裕, 等. 开元天宝遗事十种[M].上海：上海古籍出版社，1985:106.

夸纤巧，从此椒房宠更多。”其中的吴姬即是妓女，她们梳妆打扮、描眉画凤，身披紫罗披帛，各显才艺，也无非是为了多招揽客人而已。

官妓概括的说更类似于后代以卖淫为主的职业，她们的穿着打扮主要是为了吸引更多的顾客来消费，从某种意义上更能说明男性的审美趋向和女性的身体特征。“若个游人不竞攀，若个倡家不来折。倡家宝袜蛟龙帔，公子银鞍千万骑。黄莺一向花娇春，两两三三将子戏。”[128]“教坊大使久知名，郢上词人歌不足。少年才子心相许，夜夜高堂梦云雨。五铢香帔结同心，三寸红笺替传语。缘池并戏双鸳鸯，田田翠叶红莲香。”[129]由是可知，披帛此时亦是倡家女子的寻常装束。

关于优伶、艺人的着装，唐代著名歌妓霍小玉及其母亲的遭遇恰能反映妓女这一行业在当时的情况。“大历中，陇西李生名益，年二十，以进士擢第……博求名妓……故霍王小女，字小玉，王甚爱之。母曰净持。即王之宠婢也。王之初薨，诸弟兄以其出自贱庶，不甚收录。……将葬之夕。生忽见玉穗帷之中，容貌妍丽，宛若平生。着石榴裙，紫襠裆，红绿帔子。斜身倚帷，手引绣带……”[130]霍小玉母亲净持本是玄宗时期武将霍王爷的宠婢，因外貌美丽而被霍王爷宠幸，生下女儿霍小玉。霍王死后，母亲和霍小玉为了维持生计成为颇有名气的歌舞妓。霍小玉死后李益仿佛看到霍小玉复活站在灵帐中，她身穿石榴裙，肩披红绿披帛，斜靠在灵帐旁，手拿绣带。红绿帔子，从字面理解应是有红色和绿色的披帛，按照唐代披帛款式应属于披帛正反两面分别有红色和绿色的装饰。红色和绿色是色相环中的互补色，搭配在一起视觉冲击力比较强，能产生鲜明对比，唐人喜爱红绿帔子也能反映出其豪放、活泼的审美习惯。红绿帔子最早是在宫廷中流行，初唐时期宫廷贵族妇女以披搭红绿帔子为时尚，如韦贵妃墓甬道西壁中贵妃壁画；后来从宫廷流行至贵妇及侍女之间（见表 2），唐中宗时期体现较为明显。红绿披帛从初唐至盛唐一直流行，时隔多年，曾经在宫廷流行的披帛款式逐渐传到民间，以至妓女也用红绿披帛来装扮自己以展现风姿。

---

[128] [明]高棅.唐诗品彙[M]. 上海：上海古籍出版社，2012:794.
[129] [清]彭定求，等. 全唐诗[M].卷四七七，北京：中华书局，1960:5424.
[130] [唐]蒋防.霍小玉传，李剑国校注.唐五代传奇集[M].第二编卷十八，北京：中华书局，2015:1007-1013.

图片	时间	地点	备注
	唐高宗乾封元年（666 年）	陕西省礼泉县昭陵韦贵妃墓前甬道西壁	贵妇
	唐高宗咸亨四年（673 年）	陕西省富平县房陵大长公主墓前室东壁	侍女（后室北壁有相似侍女披红绿披帛）
	唐中宗神龙二年（706 年）	陕西省乾县懿德太子墓前室西壁南铺	宫女（第三过洞东壁北侧、第三过洞西壁北侧）

	唐中宗神龙二年（706 年）	陕西省乾县章怀太子墓前甬道东壁	侍女（前甬道东壁 2 人、前甬道西壁南铺）
	唐中宗神龙二年（706 年）	陕西省乾县永泰公主墓前室北壁西侧	宫女
	唐中宗景龙二年（708 年）	陕西省长安县韦曲韦泂墓后室北壁	仕女

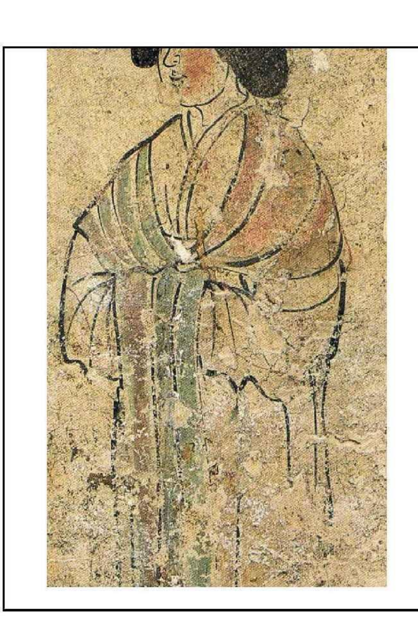
	唐玄宗天宝五年（745 年）	陕西省西安市东郊苏思勖墓墓室北壁	仕女

表 2：戴红绿披帛的女性

第三节 普通妇女

上襦下裙，外搭披帛，是从宫廷到平民流行于整个唐代的女性套装，从初唐跨越至晚唐，从宫廷流传至百姓间。

在唐代妇女中，除了上述贵族妇女和妓女外，群体数量最多的还是那些普通妇女，她们占据了唐代妇女总体的半数以上，为大唐的繁荣默默付出。她们的穿衣打扮更能体现日常唐代世俗女性的喜好，因此她们是最不可忽视的一群。

敦煌莫高窟 431 窟南壁壁画中绘有女性供养人五名，她们头梳单椎髻，妆容简单，双手合十供养。身穿襦裙、外搭各色披帛，整体来看应该是唐代普通平民妇女（图 50）。

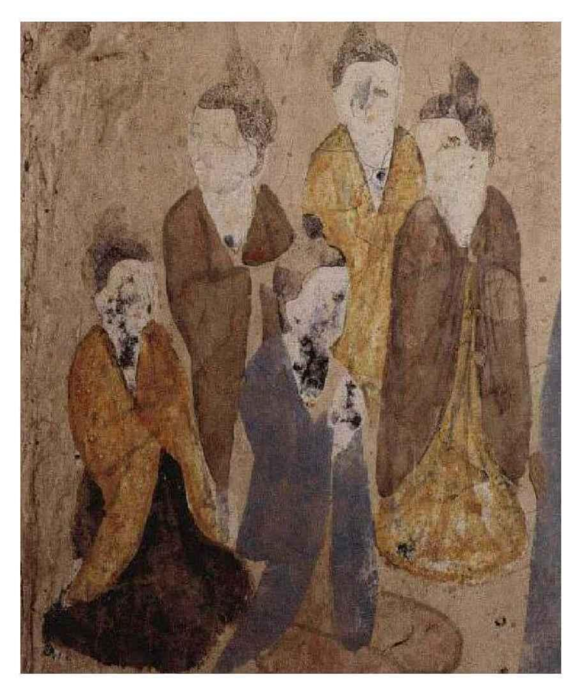


图 50：穿披帛的平民妇女，初唐，莫高窟 431 窟南壁。

《朝野佥载》：“贞观中，左丞李行廉弟行诠前妻子忠，烝其后母，

遂私将潜藏，云敕追入内。行廉不知，乃进状问，奉敕推诘极急。其后母诈以领巾勒项卧街中，长安县诘之，云有人诈宣敕唤去，一紫袍人见留宿，不知姓名，勒项送至街中。”[131]这段文字大致阐述了唐太宗贞观年间发生的一桩乱伦案，丞相李行廉的弟弟李行诠跟前妻所生的儿子李忠与后母通奸后双双藏匿起来。后母假装用领巾勒住自己的脖子，倒卧街头（制造出自己是受害者的假象）。此处所言领巾，即披帛。

《酉阳杂俎》：“成式（一作段文昌）三从房叔父某者，贞元末，……梦一女子，年二十余，形悴衣败，前拜曰：‘妾姓郑名琼罗，……夜至逆旅，市吏子王惟举，乘醉将逼辱。妾知不免，因以领巾绞项自杀，市吏子乃潜埋妾于鱼行西渠中。’[132]此文献记录了晚唐期间，一年轻女子为避免被市吏子侮辱，因此用披帛绞项自杀的事件。

披帛和领巾在一些范围上有重合的地方，如果领巾可以像绳索一样作为工具用来辅助妇人自杀，那么，这说明此种领巾具有一定的长度，既柔软又有一定的韧性，这在一定程度上证明唐朝时期的领巾与披帛类似，只是名称不同。因此，此处的领巾应属于唐朝时期所流行的披帛，由于宽幅和长度在不断增大，也具有使人窒息的可能。

1972年在新疆吐鲁番市阿斯塔纳墓葬出土了一组泥质彩绘的劳作景象，在这个由四名劳动妇女组成的场景中，分别展示了“舂、簸、磨、擀、烙”的日常生活。在四个劳动妇女的身上，可以清晰地看到她们身上所披搭的披帛，布料显然没有贵妇所戴披帛高档，披帛右端固定在右边裙下，另一端沿右肩至左肩顺至左肩胸前，末端拖至前面腰下。披帛颜色淡雅，和妇女所着服装相得益彰，其形制并不妨碍妇女们的劳动（图51）。

[131] [唐]张鷟.朝野佥载[M].卷五，北京：中华书局，1979:107.
[132] [唐]段成式，李逸民.酉阳杂俎校笺[M].北京：中华书局，2015:786.



图 51：穿披帛劳作的妇女，唐代，新疆阿斯塔纳墓葬群出土。

这组劳动场景和张萱《捣练图》（宋摹本）异曲同工，《捣练图》（图 52）表现的是一组宫廷妇女劳动的场面，共十二人，画面右边四个捣练者执杆挽袖，披帛都固定在一端，另一端绕过肩背拖至前面。在四个捣练者中，最左侧的宫女身穿红色襦、下穿青色裙，肩搭白色披帛；披帛一端固定在左侧胸前，另一端顺左肩背拖至身后。从两幅场景中妇女的衣着分辨，新疆阿斯塔纳出土的彩绘泥俑所着披帛形制较小，其发型和《捣练图》相比也更加简洁，因此年代相对较早一些；在劳动时披帛的穿搭方式较平时也更简练。



图 52：《捣练图》（宋摹本），张萱，唐代，原属中国圆明园收藏，现美国波士顿博物馆藏。

下层普通农民和手工业者，创造了社会上的大量财富，但是主要的劳动成果却被上层阶级所享受。一方面，下层劳动妇女的家庭收入仅仅能支撑温饱，能够购买的只是生存所需用品，甚至连这些也不够买，更不用说穿着华美的披帛。那些以纺织为生的劳动妇女，织出的华美服装不能自己使用，只能羡慕青楼娼妓，不用劳动却能拥有漂亮服饰。例如，“贫家女为富家织，水寒手涩丝脆断，续来续去心肠

烂。草虫促促机下啼，两日催成一匹半。输官上顶有零落，姑未得衣身不著。当窗却羡青楼倡，十指不动衣盈箱。”[133]



图 53：农家夫妇农耕图，中唐，榆林窟 25 窟北壁。

如图所示（图 53），在榆林窟 25 窟北壁壁画中，绘有一幅农家夫妇农耕场景的图像。壁画中，右侧女性正在配合农夫劳动，从女性着装中看出，她身穿襦裙，但是没有披帛搭配。

披帛和襦裙的搭配是唐代妇女服装最普遍的搭配方式之一，但由于经济条件的不同，唐代世俗女性所使用的披帛也不同。史料中普遍关于下层百姓的记载较少，关于唐代世俗女性中的低层劳动妇女是否披搭披帛的记载也是如此。所以笔者只能根据他们的经济能力推测，下层劳动的妇女，她们使用的应是一些价格低廉、质地粗糙的布料制作的。如杜荀鹤在其《蚕妇》中曰：“粉色全无饥色加，岂知人世有荣华。年年道我蚕辛苦，底事浑身着苎麻。”[134]农家女日夜劳累纺织物品，自己穿的却是最廉价的苎麻衣物和布裙，由此可猜想，和布裙搭配的披帛也必然是廉价材质的披帛，或者不用披帛。

[133] [明]高棅.唐诗品彙[M]. 上海：上海古籍出版社，2012:353.
[134] [清]彭定求，等.全唐诗[M].卷四三三，北京，中华书局，1999:3559.

第四章 披帛所体现的文化心理

第一节 男性的审美观

尼采说："出于爱，女人会彻底改变自身，成为爱她们的男人想象中的模样。"[135]伯格说："男性观察女性，女性注意到自己被别人观察。这不仅决定了大多数的男女关系，还决定了女性自己的内在关系，女性自身的观察者是男性，而被观察者是女性。因此，她把自己变作对象——而且是一个极其特殊的视觉对象：景观。"[136]女性通过妆容、服饰等来装扮自己，目的之一是为了吸引男性的眼光，或者说能够成为男性眼中所欣赏的风景。《战国策》"女为悦己者容"[137]，也有这方面的含义。

康正果在《身体和情欲》一书中说："女人大都喜欢突出自己身体的美感或性感，她们努力和刻苦已经使得身体成了个人的负担和对生活的限制，身体几乎被刻意地塑造成一种外在于自我的东西。男人则普遍迷恋于对象化的女性形象，为女人的身体上突出的美感或性感而兴奋，并渴求着他们实际上不可能从女人身上得到的东西。"[138]又说："服饰乃身体的组成部分，或者说身体已经被服饰化了。艳体诗词之所以不惜花费大量的辞藻来描写女性的服饰，就是要从那些绣领、罗带、弓鞋等紧贴着肉体的织物上咏叹出香艳意味来，并经过反复的咏叹给这些物件赋予性感，使其成为身体某一部位的替代，从而在咏叹中产生意淫的暗示或联想。"[139]由于性别的差异，男性对女性身体有着天性上的好奇心，女性通过服装修饰自己的身体，展现自己的魅力，目的是通过修饰后的身体吸引男性，满足男性的猎取心或者成为男性欣赏的对象，因此女性在修饰身体的时候，也会参照男性的审美标准和喜好。此外，由于受到封建社会传统伦理道德观念和经济地位的束缚，女性不得不依靠男性生活，因此女性必须依靠自身的魅力，通过被强调后的身体来获取地位和生存条件，可以说女性对自己外在形体的修饰，在一定程度上反映了当时男性的审

[135] [德]弗里德里希·尼采.人性的，太人性的：一本献给自由精神的书[M].上卷，杨恒达译.上海:华东师范大学出版社，2008:400 变化无常的天性.
[136] [英]约翰·伯格.观看之道[M].戴行钺译.桂林：广西师范大学出版社，2005:47.
[137] [西汉]刘向著.战国策注释[M].何建章注释北京：中华书局，1990:617.
[138] 康正果.身体和情欲[M].上海：上海文艺出版社，2001:40.
[139] 同上 15.

美倾向和观念。

一般说来，在谈及唐代审美观时都言唐人以胖为美，但是否果真如此呢？宋人《杨太真外传》记载："上在百花院便殿，因览《汉成帝内传》，时妃子后至，以手整上衣领，曰：'看何文书？'上笑曰：'莫问。知则又殢人。'觅去，乃是'汉成帝获飞燕，身轻欲不胜风。恐其飘翥，帝为造水晶盘，令宫人掌之而歌舞。又制七宝避风台，间以诸香，安于上，恐其四肢不禁'也。上又曰：'尔则任吹多少。'盖妃微有肌也，故上有此语戏妃。妃曰：'《霓裳羽衣》一曲，可掩前古。'"[140]在唐玄宗和杨贵妃之间的对话中可以了解到，赵飞燕被突出的特点是"身轻欲不胜风"和四肢纤细，唐玄宗借此戏弄杨贵妃。由此可见，唐代并非完全以肥为美，因此玄宗在"体轻"方面对贵妃也有微辞。杨贵妃认为，自己即便不如赵飞燕体型瘦小，但在轻盈这个标准上却可以赢得胜利，凭借霓裳羽衣曲便"可掩前古"。原因何在？白居易《霓裳羽衣歌和微之》："虹裳霞帔步摇冠，钿璎累累佩珊珊。"[141]又写舞姿：" 飘然旋转回雪轻，嫣然纵送游龙惊。"[142]在《霓裳羽衣》舞蹈中，杨贵妃需要佩戴繁重的首饰却还可掩千古，笔者认为这其中包含了披帛的功劳。这一曲舞蹈中所着的披帛，用料柔软、颜色多彩，与霓裳舞曲相互配合，随着舞姿在空中摇曳，与沉重的首饰形成对比，更能给人空灵和缥缈之感。因此杨太真才可以肥而不笨，用一曲舞蹈取得"体轻"的胜利。此外，文献资料中描述"盖妃微有肌也"，也是一种推测，并不能说杨贵妃形体肥硕，只能说贵妃"微有肌"，白居易有诗："贵妃宛转侍君侧，体弱不胜珠翠繁。"[143]此外，在《周秦行纪》中"纤腰身修，容甚閒暇"[144]也是对杨贵妃的描述，纤腰、体弱使杨贵妃变得更加惹人怜爱。唐玄宗站在男性角度，确实反映了一种审美观念，显现了他对女性外形中体轻、纤细和柔弱的审美倾向，但是他作为封建统治者是否能反映当时大部分唐人男性的审美观念呢？这是否与唐代以胖为美的审美观相悖呢？

男子崇尚女性身体纤细、柔弱之美并非从唐代开始，早在战国时期屈原就在

[140] 鲁迅.鲁迅三十年集 19 唐宋传奇集[M].北京：鲁迅全集出版社，1927：239.
[141] [清]彭定求，等.全唐诗[M].卷四四四，北京，中华书局，1960:4970.
[142] 同上.
[143] [明]高棅.唐诗品彙[M]. 上海：上海古籍出版社，2012:374.
[144] 鲁迅.鲁迅三十年集 19 唐宋传奇集[M].北京：鲁迅全集出版社，1927：239.

《大招》中描绘美女应是："丰肉微骨，调以娱之"[145]，"小颈秀腰，若鲜卑只。"[146]宋玉《登徒子好色赋》中"眉如翠羽，肌如白雪；腰如束素，齿如含贝"[147]，认为身材适中，腰肢细柔才是完美的体态。现珍藏于湖南博物馆的《龙凤仕女图》帛画展现的正是战国时期的一位贵妇形象，女子头挽高髻，侧身而立展现她的广袖长裙，腰肢纤细，风姿绰约、秀美（图 51）。东汉时期，张衡《西京赋》载西汉美女："卫后兴于鬒发，飞燕宠于体轻。"[148]西汉文学家司马相如《上林赋》："若夫青琴、宓妃之徒，绝殊离俗，妖冶嫺都，靓粧刻饰，便嬛绰约，柔桡嫚嫚，妩媚纤弱。"[149] 由此可见，在两汉时期女性频频借助身体的轻盈美而得到男性的欣赏，关于女子体态纤弱的记载较之前也更丰富，可见女子的轻柔纤弱美开始在男性审美中占有一席之地。魏晋南北朝时期，曹植的代表作《洛神赋》载："其形也，……肩若削成，腰如约素。"[150]曹植从各方面全方位描绘出了他心中的美女形象，气质婉约，形体纤弱轻柔。陶渊明《闲情赋》中也写道"送纤指之余好，攘皓袖之缤纷"[151]，"愿在裳而为带，束窈窕之纤身"[152]，"愿在莞而为席，安弱体于三秋。"[153]可见，晋代以后，对于女性的身体，人们越来越推崇轻柔纤丽美，且成为主流审美倾向。隋王朝由于存在时间较短，在审美方面并没有特殊的偏向，与其刚过去的齐梁时代审美观并无二异，从已发掘的墓葬壁画或石窟壁画、造像等中也能发现，隋代女性的身体形态也如前朝般清秀纤细。如图所示（图 52、53），1957 年出土于西安市西郊梁家庄的隋代李静训石棺正面两侧的石刻线画。棺的正面中间，雕两扇大门，门两旁各刻侍女一人。女子身穿长裙，肩戴披帛，体型纤细，和前代文献中所记载女子身形风格相似。到了唐代，不管是出土的图像资料，还是流传下来的关于唐代审美的记录，都频繁地出现或提及到了纤细体轻之类的审美倾向。

[145] [宋]洪兴祖.楚辞补注[M].白化文，等校点.北京：中华书局，2015:235.
[146] 同上，236.
[147] [南朝梁]萧统主编.昭明文选译注[M].陈宏天，赵福海译注.北京：中华书局，1987:1045.
[148] 同上，103.
[149] 同上，426.
[150] [南朝梁]萧统主编.昭明文选译注[M].陈宏天，赵福海译注.北京：中华书局，1987:1051.
[151] [东晋]陶渊明.陶渊明集[M].逯钦立校注.北京：中华书局，2014:154.
[152] 同上.
[153] 同上，155.

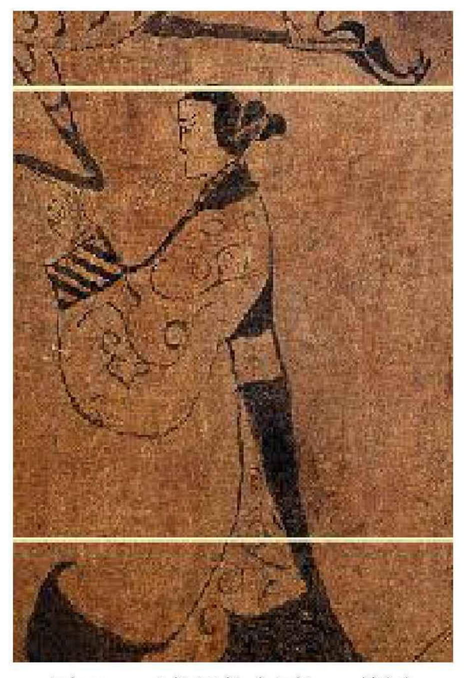


图 51：《龙凤仕女图》，战国，

湖南博物馆藏。

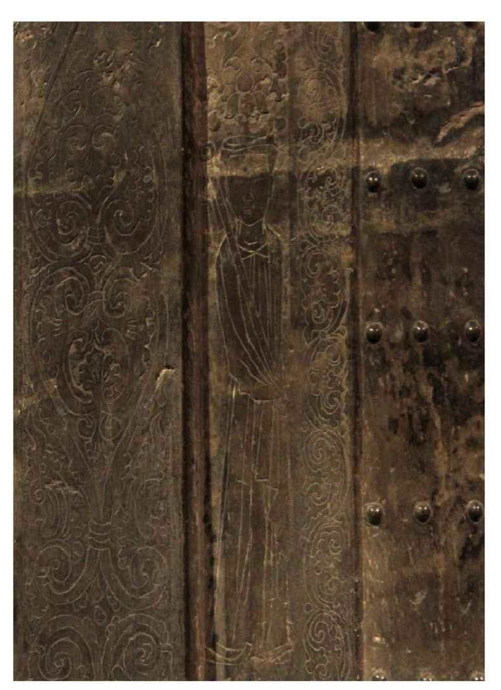


图 52：戴披帛的侍女，隋代，

李静训墓石棺。



图 53：侍女的披帛局部，隋代，

李静训墓石棺。



图 54：戴披帛的乐伎，初唐，

李寿墓石椁。

首先，在现已发掘的唐代墓葬壁画和石刻线画中可以发现，并不是所有的墓室壁画女性都是面如满月，体态丰腴之类。唐初之时，女性的形象也还是体型修长，以苗条为主。李寿墓石椁石刻线画中有坐、立部女子伎乐形象各十二位，形象和李静训石棺上的女子体型类似，立部伎女子位于棺椁内东壁南部，“头梳低螺髻，着窄袖上衣，束长裙，披巾，站立演奏。”[154]伎乐女子的肩背被披帛裹住，肩削束腰更显得女子体型纤细（图 54）。

其次，笔者搜集了部分唐人传奇小说和部分《全唐诗》中对女性身形的描绘，其中亦不乏对体型纤细修长的褒扬。比如诗人刘禹锡有“歌眉低有思，舞体轻无骨”[155]，白居易有“樱桃樊素口，杨柳小蛮腰。”[156]由此可见，即便是在唐代也是欣赏纤腰娇弱的体态轻盈之美。被描述的对象大多是舞伎，一般来说，对舞伎的消费基本上也是男性居多，因此舞伎的体态能够反应出男性的审美观。《游仙窟》是初唐时期流行的传奇小说，主要讲述的是一个文人在旅途中住在“神仙窟”里的艳遇。男主人公在女主角十娘和五嫂的热情款待下，用诗词咏叹和暗指风流性事来和她们交流。初见十娘，他将其描述为“细细腰支，参差疑勒断”[157]，“弱体轻身”[158]，和“依依弱柳，束作腰支。”[159]之后文中男子在《又赠十娘》中描写到：“鬟欺蝉鬓非成鬓，眉笑蛾眉不见眉。见许实娉婷，何处不轻盈。……婀娜腰支细细许，𦟛䁤眼子长长馨。巧儿旧来携未得，画匠迎生模不成。相看未相识，倾城复倾国。迎风帔子郁金香，照日裙裾石榴色。”[160]男主人公眼中的倾国倾城之色就是上述女子模样，身穿披帛与石榴裙，腰肢婀娜，披帛随风飘扬尽显身体轻盈的聘婷姿态。

所谓“迎风帔子”，显然是描述飞舞中的披帛。静止的披帛只有质感与色彩，缺少灵动性。而风中飘舞的披帛，则可以充分彰显女性纤腰体轻的生命力与嫚妙的

[154] 陕西博物馆,文管会.唐李寿墓发掘简报[J].文物，1974，9：75.
[155] [唐]刘禹锡.刘禹锡集[M].上海：上海人民出版社，1975:338.
[156] 陈伯海主编.唐诗汇评[M].上海：上海古籍出版社，2015:3287.
[157] [唐]张文成，李时人，詹绪左.游仙窟校注[M].北京：中华书局，2010:2.
[158] 同上.
[159] 同上, 4.
[160] 同上, 6.

身姿，让男性产生美妙的想象。披帛的重要性在这里尽显无疑。无论图像中的纤腰美女，还是男性诗歌、小说中对女性“杨柳小蛮腰”的描绘，不仅道出了女子的审美趋向，更反映了男性深层次的审美评判及其对性爱对象的心理期待。女为悦己者容，自然在装扮、服饰上就会向男子的审美需求靠拢。而披帛在彰显女性身体轻盈、灵动嫚妙方面，起到的作用显然是点睛之笔。

从先秦到隋代，纤细体轻的审美观在每个朝代所占比重有所不同，基本随着时间的推移而逐渐成为主流审美，因此在唐朝时期依旧存在。唐代初期沿袭了隋代的审美观，之后崇尚的丰腴美占据主流，但是纤细体轻的审美观并未消失，一直存在，虽然后人都认为体态丰腴美是唐代的时代标志，但相比体轻纤细美来说，其对后世的影响远远不如体轻美的影响范围广。唐代盛世之后，丰腴美逐渐退出历史舞台，之后的宋元明清等朝代，并没有继承这一独特的审美观，相反以纤细体轻为美的理念却一直延续至今。另外需要说明的是，唐代时期同时存在的这两种审美观念并不矛盾，它是唐代不同时期审美倾向的反映，两者共同构成了唐朝时期的多元审美。而披帛在其中扮演的角色，无疑是中华服饰史上的华丽的一笔。

第二节 女性的自我身体意识

通过披帛，我们还可以发现女性的自我身体意识。那么，什么是身体呢？许慎《说文解字》：“身，船也。象人之形。”[161]段玉裁注解为：“船谓身之躯，主于脊骨也。”[162]在中国古代，狭义上的身体，主要指人外在的形体。又郭沫若“《尔雅·释言》：身，我也。”可见，广义上的身体则不仅指外在的躯体，还包含了内在的“我”，即人的精神和思想，而内在的精神需要通过外在的躯体展示出来。正如特纳所言，“人类有一个显见和突出的现象：他们有身体并且他们是身体。说的更明白些，身体被体现出来，正如他们被自我显示出来。”[163]

可以说，一个人的内在思想和意识可以通过自己的身体被别人了解。那么，人类的内在思想意识如何通过外在的躯体展现出来？在此，服装的作用也就显现出

[161] [东汉]许慎著，[清]段玉裁注.说文解字注[M].上海：上海古籍出版社，1988：588.
[162] 同上.
[163] [英]布莱恩·特纳.身体与社会[M].马海良,赵国新译.沈阳：春风文艺出版社，2000:54.

来，因为服装是一种传达思想的手段。“在所有可见的社会文明形式中，服装可以说是最为直接地反映了人的内心状态。”[164]“首先，同衣食住行相比，服装作为人类的第二皮肤，它同人的身体的亲密接触，也就是它的随身性决定它在视觉上具有无可比拟的优先性，对于一个人、一个社会、一个民族乃至一个时代的最为直接的感性认识首先就是他和他们的衣着。其次，服装面料提供了充分的表达空间，颜色、图案可按照人的创造性自由地安排其上。在人生存所需要的物质对象中，……它可以说是与意识最为接近的物质，可以最为方便、最便捷地表达意识的内容。第三，服装完全是个体化的事物，……服装就是可见的自我。”[165]服装作为与皮肤距离最近的外在物质，反映了穿着者的内心和身体，人们可以通过服装作为表达自我的途径。由此推理，披帛作为唐代世俗女性服装中频繁出现的一件装饰品，和襦裙搭配成为唐代最为流行的服装款式，在某种意义上，披帛的盛行也能反映出唐朝女性的自我身体意识。

众所周和，唐代时期女性地位提高，思想观念比较开放，披帛最初是裹在肩背部位，看似是保守的效果，其实不然。笔者认为恰恰相反，不管其他服装如何变化搭配，披帛始终以一种长条状巾子的模样存在，这反映了唐代女性的自信和自由的身体意识。

唐朝世俗妇女服装由初唐的窄袖衫长裙，逐渐转变为到中晚唐时期的宽博肥大，其中盛唐时期的款式更是丰富多样。而披帛从初唐经历盛唐和中晚唐时期，一直穿戴在妇女身上，未曾被淘汰。在妇女造型中，披帛不断的随着主体服装造型的变化而变幻自己的形制。正如安妮·霍兰德所言：“不管正式的还是非正式的服装都必须适应环境的变化。装饰部分与整套服装合为一体，这样就不显得有什么东西突出、滑落、蜷曲、臃肿或者萎缩。所有这些共同构成一组独立的服装设计所具有的无往不胜的和谐，使得它们更便于穿着。同时，它们也是对构成身体形状和动力基础的真实回应。它受到普遍欢迎是因为它没有固执于特殊的身体细节。”[166]这也从一个侧面阐明了披帛能够在唐代世俗女性服装搭配中经久不衰的原因，不论披

[164] 杨道圣.服装美学[M].重庆：西南师范大学出版社，2003：1.
[165] 杨道圣.服装美学[M].重庆：西南师范大学出版社，2003：4.
[166] [美]安妮·霍兰德.性别与服饰[M].魏如明,等译.北京：东方出版社，2000:8.

帛和谁搭配，它都不固执特定的披着方式和形制，披帛能够适应不同的衣着形式和搭配风格或者搭配场合。不管是在女性非正式的常服与襦裙等的搭配中，还是在正式场合的礼服钿钗礼衣中，都有披帛的存在。虽然披帛的披搭方式变化万千，但唐代世俗女性所流行的披帛大体上还是属于长条状巾子模样，随着其他服饰搭配，变化不同的搭配方式。

“身体不仅仅是我们‘拥有’的物理实体，它也是一个行动系统，一种实践模式，并且在日常生活的互动中，身体的实际嵌入，是维持连贯的自我认同感的基本途径。”[167]人们通过对身体进行实践操作来获得自我认同，可以理解为人的实践活动能够反映出内心潜在的意识和意愿倾向。正因为如此，唐代世俗女性正是利用披帛能够自如的随着其他服饰搭配的特性，通过披帛外在自由的披搭方式来展现女性内在自信和自由的身体意识。唐代妇女在穿衣搭配中利用披帛，不拘泥于某种特定的披搭方式，她们可以将披帛披于肩背，两端搭在胸前，或一端藏在上衣外下裳内；也可以将披帛的左端与襦衣领处的垂带打结固定，往后经过肩背回搭，右端搭在左臂上，经过胸前的披帛形成“u”字型弧度。抑或将披帛的一端藏在裙下，披帛的另一端绕过肩背后，将剩余的披帛托在手中。这种披搭方式将唐代世俗女性随意和追求自由的姿态尽显无遗。

第三节 求仙心理

白居易《霓裳羽衣歌》：“我昔元和侍宪皇,曾陪内宴宴昭阳。千歌百舞不可数,就中最爱霓裳舞。舞对寒食春风天,玉钩阑下香案前。案前舞者颜如玉,不著人家俗衣服。虹裳霞帔步摇冠,钿璎累累佩珊珊。娉婷似不任罗绮,顾听乐悬行复止。……飘然旋转回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。”[168]诗人白居易详细地记录了霓裳羽衣舞表演时的状态，运用写实与想象双重结合的手法，对舞蹈表演时的乐器、舞者动作和服饰妆容以及表情进行了细致的描绘。其中“案前舞者颜如玉,不著人家俗衣服”和“娉婷似不任罗绮”体现了舞者的样貌如玉般姣好，体态轻盈，非凡人可比。她们头戴步摇冠，上身穿羽衣，下

[167] [英]安东尼·吉登斯.现代性与自我认同[M].赵旭东,方文译.上海：三联书店，1998:61—62.
[168] [唐]白居易.白居易集[M].第二册，顾学颉校点.北京：中华书局，1979:458.

身彩色如虹的裙子，用回云流霞的披帛装饰，且佩戴珠翠装饰，典雅不失华丽。穿着这些华服的舞者千旋万转，飘飘欲仙。

霓裳羽衣，顾名思义，衣饰不俗，很有可能饰有羽毛，以便让舞者的动作和服饰表现出仙意。由于霓裳羽衣曲在唐代安史之乱后失传，因此目前还没有发掘出确切具体的关于霓裳羽衣舞衣的图像资料。但是通过文献资料对舞蹈的描述，还是能够让人联想到在日本正仓院收藏的《鸟毛立女屏风》。“‘鸟毛立女屏风’，凡六曲，每年仅陈一二曲，各描树下一唐装美人，或立或坐，姿态不同，面貌如一。世传美人衣上及点景数石，原粘有鸟毛，今皆剥落（仅一扇于袖间尚存少许），惟遗墨画美人及树石而已。”[169]如图所示（图 55），所画美人，体形丰满，两颊红润，淡妆浓抹，妆容精致，饰有羽毛的襦裙和飘逸的披帛相映衬，令人联想到羽化登升的仙女。

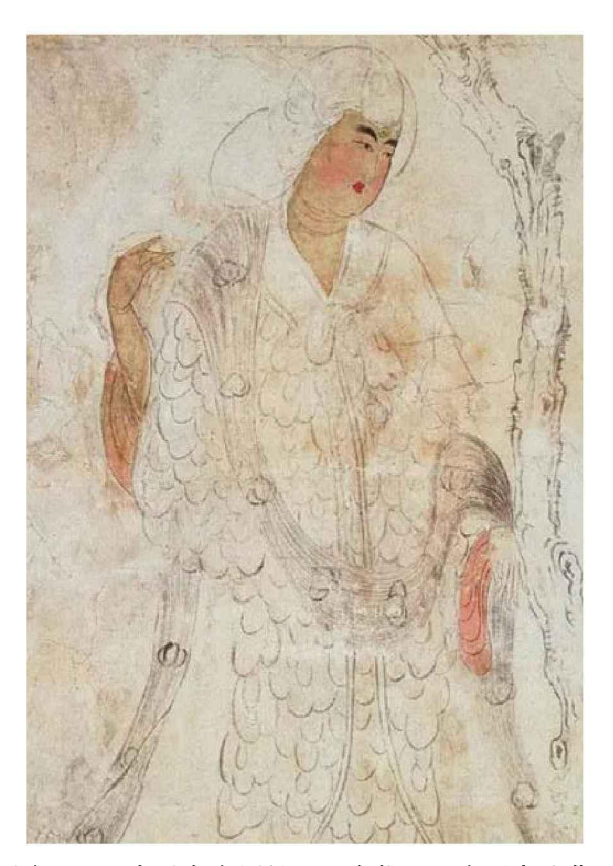


图 55：《鸟毛立女屏风》，唐代，日本正仓院藏。

追求长久的生命和探索生命的本源是人类的本能，唐代时期在佛教和道教双重影响下，上至宫廷帝王下至普通百姓，普遍弥漫着对羽化登仙和长生不老的渴求。

[169] 傅芸子. 正仓院考古记[M].上海：上海书画出版社，2014：38.

唐玄宗吸收宗教音乐而改编的《霓裳羽衣曲》，是表达神仙生活的舞蹈，这充分说明唐玄宗对仙界的向往，及其求仙的欲望。唐宪宗李纯，在位期间励精图治，是唐代后期皇帝中比较有作为的君王，但是在晚年时期开始追求长生不老，元和十五年，封柳泌为台州刺史赴天台山求取仙药。上层阶级的信仰习惯必将影响到下层阶级乃至整个社会。

吴道子是唐代著名的宗教画家，被唐玄宗封为御用画家，表达了最高统治者对他的肯定。他的艺术风格被人们称为“吴带当风”，使用了一种有起伏波折且错落有致的“莼菜条”式绘画方法，突出了人体曲线和自然的结合，将宗教形象描绘得栩栩如生，整个人物都呈现出一种迎风舞动的动态感（图 56）。这种艺术风格具有飘逸的特点，被当时及后人所称赞。值得注意的是，在具有动态感的人物形象中，披帛不可或缺。因为风是画不出来的，只有披帛的飘舞才能体现风的存在，从而彰显生命的灵动与飘逸。

此外，“唐朝时期兴起的‘谪仙’、‘地仙’文化，宣传了‘神仙亦人’的观念，打破魏晋南北朝建立起来的人与神之间的绝对界限，神仙来到凡间，行为思想与人无异，具有了现实世界的人生故事。”[170]这种观念使世俗人认为，人和神仙并没有绝对的差异，凡人也可以通过修炼而达到神仙的境界。这种思想可以在唐代诗人的诗词中感受到，他们用诗词描绘出天界的美好从而引起人们的崇拜和向往。韦庄有诗曰：“仙山翠如画，簇簇生虹蜺。……玉皇恣游览，到此神应迷。嫦娥曳霞帔，引我同攀跻。腾腾上天半，玉镜悬飞梯。瑶池何悄悄，鸾鹤烟中栖。回头望尘世，露下寒凄凄。”[171]温庭筠“雪胸鸾镜里，琪树凤楼前。寄语青娥伴，早求仙。”[172]“霞帔云发，钿镜仙容似雪。”[173]薛昭蕴“求仙去也，翠钿金篦尽舍。入岩峦，雾卷黄罗帔，云雕白玉冠。”[174]上述提诗词，都表达了作者羽化登仙的心理，诗词中的相关意象都提到了披帛这一服饰，温诗和薛诗还提到了有帔在女性身上时的心理活动。韦庄诗中嫦娥所着霞帔，应是彩色的披帛，可能与霓裳羽衣所

[170] 黄洁琼. 形象与现实[D].合肥：安徽大学，2014.
[171] [清]彭定求，等.全唐诗[M].卷六九八，北京，中华书局，1960:8036.
[172] [唐]薛昭蕴.[后蜀]赵崇祚注.花间集校注[M].北京：中华书局，2015：187.
[173] [唐]温庭筠.刘学锴.温庭筠全集校注[M].北京：中华书局，2007:1000-1002.
[174] [唐]薛昭蕴.[后蜀]赵崇祚注.花间集校注[M].北京：中华书局，2015:522.

用服饰相似。笔者推测，披帛这一服饰，一方面在世俗女性身上穿戴时可以展现飘飘欲仙的姿态，通过服饰展现女子自己内心对求仙的向往和崇拜心理；另一方面，在宗教服饰中也有不少形象中有穿戴披帛的形象，世俗女子有可能是对自己所信奉宗教偶像的模仿，通过身体展现自己虔诚的信仰。



图 56：《八十七神仙卷》局部，吴道子绘，唐代，徐悲鸿纪念馆藏。

结 语

本文研究的披帛是指唐代世俗女性日常生活中所戴的长条状巾子。披帛着装方式多种多样，颜色和图案也各不相同，是唐代女性必不可少的一种服装配饰。披帛在唐代时期盛行受多方面影响。首先，披帛最开始出现在印度佛教夜叉像身上，丝绸之路开通后，佛教传入中国，尤其是北朝时期佛教大肆发展，建造佛像等活动，为隋唐时期世俗女性穿戴披帛奠定了基础。其次，唐代统治者李氏家族具有胡人血统，因此官方对待披帛具有包容和接纳的心态。再次，唐人喜爱乐舞，披帛是展现乐舞氛围和乐伎风姿的重要用品，从某种意义上说，乐舞和披帛起到了相互促进传播的作用。最后，女性不同的身份地位所穿戴的披帛也不同，披帛从高阶层传到低阶层的过程，也是披帛不断流行发展的过程。

披帛的流行和发展，体现了唐代男性崇尚女性体态轻盈的审美观念和女性追求自由的自我身体意识，以及唐代社会中所弥漫的求仙心理。

没有披帛实物，是本次研究的最大局限。虽然本文的研究还不够深入，也缺乏一定的文化积淀，但希望能通过这次创新和探索，由表及里，从披帛的来源到形制等外在情况，探索披帛所反映的社会物质文化内涵，对当今服装产业的时尚发展和文化探索会有一定的借鉴意义。

参考文献

一 古籍

[1] (五代)马缟.中华古今注卷中[M].北京：中华书局，1985.

[2]（唐）段成式.酉阳杂俎卷一[M].北京：中华书局，丛书集成初编本，2010:册276.

[3]（唐）李亢.独异志卷下[M].北京：中华书局，丛书集成初编本，2010：册2837.

[4]（清）段玉裁.说文解字注[M].北京：中华书局，1998.

[5]（唐）温庭筠.刘学锴.温庭筠全集校注[M].北京：中华书局，2007.

[6]（清）王先谦.释名疏证补[M].上海：上海古籍出版社，1984.

[7]（清）吴兆宜.玉台新咏笺注[M].北京：中华书局，2004.

[8]（宋）李昉等.太平御览[M].北京：中华书局，1998.

[9]（宋）李昉，等.太平广记[M].北京：中华书局，1961.

[10]（唐）李延寿.北史[M].北京：中华书局，2003.

[11]（唐）玄嶷.甄正论卷下[M].道藏第24册,文物出版社，上海书店，天津古籍出版社联合出版，1988.

[12]（东晋）作者不详.太真玉帝四极明科经卷四[M].道藏第4册，文物出版社，上海书店，天津古籍出版社联合出版，1988.

[13]（唐）张万福.三洞法服科戒文[M].道藏第18册,文物出版社，上海书店，天津古籍出版社联合出版，1988.

[14]（唐）杜光庭.历代崇道记[M].道藏第11册，文物出版社，上海书店，天津古籍出版社联合出版，1988.

[15]（唐）房玄龄.晋书[M].卷九九,第八册.北京：中华书局，2012.

[16]（唐）李延寿.南史[M]卷一，第1册，北京：中华书局，1975.

[17]（唐）彦悰.大慈恩寺三藏法师传[M].卷五，北京：中华书局，2000.

[18]（清）陈元龙.格致镜原[M].卷一六，文渊阁四库全书本，1031册，台北：台湾商务印书馆，1982.

[19]（宋）高承著,（明）李果撰，金圆,许沛藻点校.事物纪原[M]卷三,北京：中华

书局，1989.

[20]（北齐）魏收.魏书[M].卷一百一十四，北京：中华书局，1974.

[21]（宋）欧阳修,宋祁.新唐书[M].卷三四，北京：中华书局，1975.

[22]（北宋）司马光.资治通鉴[M].卷一九八，北京：中华书局，2013.

[23]（五代）刘昫.旧唐书[M].卷二九，北京：中华书局，2011.

[24]（唐）魏征,等.隋书[M].北京：中华书局，1973.

[25]（唐）范摅. 云溪友议[M]. 卷二二,扬州：广陵书社，1983.

[26]（宋）计有功. 唐诗纪事[M]. 卷五二，成都：巴蜀书社，1989.

[27]（清）徐松. 登科记考[M]. 北京：中华书局，1984.

[28]（清）彭定求，等.全唐诗[M].卷三五六，北京，中华书局，1999.

[29]（北宋）王溥. 唐会要[M].卷三三，北京：中华书局，1955.

[30] （宋）李上交.近事会元[M].景印文渊阁,四库全书.台湾：商务印书，1986.

[31] （宋）郭茂倩.乐府诗集[M].卷五六，北京：中华书局，1979.

[32] （宋）洪兴祖.楚辞补注[M].北京：中华书局，1983.

[33] （唐）张鷟.朝野佥载[M].北京：中华书局，1979.

[34] （唐）冯贽.云仙散录[M].北京：中华书局，1986.

[35] （唐）郑处诲.明皇杂录[M].卷下，北京：中华书局，1994.

[36] （唐）李林甫,等.唐六典[M].卷第十二，北京：中华书局，1992.

[37] （唐）王仁裕.开元天宝遗事，唐五代笔记小说大观[M].上海：上海古籍出版社，2000.

[38]（明）高棅.唐诗品彙[M]. 上海：上海古籍出版社，2012.

[39]（唐）蒋防.霍小玉传，李剑国校注.唐五代传奇集[M].第二编卷十八，北京：中华书局，2015.

[40]（唐）段成式，李逸民.酉阳杂俎校笺[M].北京：中华书局，2015.

[41]（西汉）刘向.战国策・赵策一[M].北京：中华书局，2015.

[42]（东晋）陶渊明.陶渊明集[M].逯钦立校注.北京：中华书局，2014.

[43]（唐）刘禹锡.刘禹锡集[M].上海：上海人民出版社，1975.

[44]（东汉）许慎著，（清）段玉裁注.说文解字注[M].上海：上海古籍出版社，

1988.
[45]（唐）白居易.白居易集[M].第二册，顾学颉校点.北京：中华书局，1979.
[46]（唐）薛昭蕴.（后蜀）赵崇祚注.花间集校注[M].北京：中华书局，2015.
[47]（南朝梁）萧统主编.赵福海译注.昭明文选译注[M].北京：中华书局，1987.

二 当代著作

[1]高春明.中国服饰名物考[M]. 上海：上海文化出版社，2001.
[2]周汛，高春明.中国衣冠服饰大辞典[M]. 上海：上海辞书出版社，2001.
[3]周祖谟.方言校笺[M].北京：中华书局，2011.
[4]汤用彤.高僧传校注[M].北京:中华书局，1992:.
[5]季羡林.敦煌学大辞典[M].上海：上海辞书出版社，1998.
[6]沈从文.中国古代服饰研究[M].上海：上海书店出版社，2002.
[7]黄能馥,陈娟娟.中国服装史[M].北京：中国旅游出版社，1995.
[8]傅芸子.正仓院考古记[M].上海：上海书画出版社，2014.
[9]沈从文.中国古代服饰研究[M].北京：商务印书馆，2015.
[10]陈寅恪. 唐代政治史论稿[M]. 北京：商务印书馆，2016.
[11]崔瑞德. 剑桥中国隋唐史[M]. 北京：中国社会科学出版社，2007.
[12]中国大百科全书编辑部. 中国大百科全书·音乐舞蹈卷[M]. 北京：中国大百科全书出版社，1989.
[13] 向达. 唐代长安与西域文明[M]. 北京：商务印书馆，2015.
[14]袁禾. 中国宫廷舞蹈艺术[M].上海:上海音乐出版社，2004.
[15]伍国栋. 中国古代音乐[M].北京:商务印书馆，1997.
[16]中国墓室壁画全集编辑委员会编. 中国墓室壁画全集 2[M].河北教育出版社：2011.
[17]霍旭初.龟兹艺术研究[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1994.
[18]段文杰.中国美术全集 15 绘画编敦煌壁画上[M].上海:上海美术出版社，1993.

[19]胡同庆,王义芝.本色敦煌[M].北京：中国旅游出版社，2014.
[20]康正果.身体和情欲[M].上海：上海文艺出版社，2001.
[21]鲁迅.鲁迅三十年集 19 唐宋传奇集[M].北京：鲁迅全集出版社，1927.
[22]周世荣.长沙窑[M].南昌：江西美术出版社，2016.
[23]常任侠.中国舞蹈史话[M].北京：北京出版社，2013.
[24]常沙娜.中国敦煌历代图案[M].北京：中国轻工业出版社，2001.
[25]陈东原.中国妇女生活史[M].北京：商务印书馆，1937.
[26]王书奴.中国娼妓史[M].北京：团结出版社，2004.
[27]李斌城，李锦秀，张泽咸.隋唐五代社会生活史[M].北京：中国社会科学出版社，1998.
[28]吕一飞.胡族习俗与隋唐风韵[M].北京：书目文学出版社，1994.
[29]陈伯海.唐诗汇评[M].杭州：浙江教育出版社，1995.
[30]赵超.云想衣裳——中国服饰的考古文物研究[M].成都：四川人民出版社，2004.
[31]华梅.服饰与伦理[M].北京：中国时代经济出版社，2010.
[32]叶朗.中国美学史大纲[M].上海：上海人民出版社，2010.
[33]胡如雷.隋唐五代社会经济史论稿[M].北京：中国社会科学出版社，1996.
[34]孙机.唐代妇女的时装与化装[M].北京：文物出版社，1984.
[35]荣新江.中古中国与外来文明[M].北京：新知三联书店，2001.
[36]张国刚.佛学与隋唐社会[M].石家庄：河北人民出版社，2002.
[37]岑仲勉.隋唐史[M].北京：中华书局，1982.
[38]孙机.中国古代物质文化[M].北京：中华书局，2014.
[39]王克芬.中国舞蹈发展史[M].上海：人民出版社，2003.
[40]袁禾.中国宫廷舞蹈艺术[M].上海：上海音乐出版社，2004.
[41]孙景琛，吴曼英.中国历代舞姿[M].上海：上海文艺出版社，1982.
[42]周菁葆.丝绸之路的音乐文化[M].乌鲁木齐：新疆人民出版社，1987.
[43]中国美术全集编辑委员会.中国美术全集[M].北京：文物出版社，1988.
[44]季羡林等译.大唐西域记[M].西安：陕西人民出版社，1985.
[45]杨道圣.服装美学[M].重庆：西南师范大学出版社，2003.

[46]云冈石窟文物保管所.中国石窟·云冈石窟[M].北京：文物出版社，1991.

[47]敦煌研究院.中国石窟·安西榆林石窟[M].北京：文物出版社，2014.

[48]云冈石窟文物保管所.中国石窟·云冈石窟[M].北京：文物出版社，1991.

[49]敦煌研究院.中国石窟·敦煌莫高窟[M].北京：文物出版社，2013.

[50]龙门文物保管所，北京大学考古系.中国石窟·龙门石窟[M].北京：文物出版社，2012.

[51]（日）藤田丰八.西域研究[M].杨炼译.太原：陕西人民出版社，2015.

[52]（美）薛爱华.撒马尔罕的金桃：唐代舶来品研究[M].吴玉贵译.北京：社会科学文献出版社，2016.

[53]（日）冈村秀典，等.世界美术大全集[M].东京：小学馆，2000.

[54]（德）格奥尔格·西美尔.时尚的哲学[M].费勇,吴謇译.北京：文化艺术出版社，2001.

[55]（日）石田干之助.长安之春[M].钱婉约译,北京：清华大学出版社，2017.

[56]（德）弗里德里希·尼采.人性的，太人性的：一本献给自由精神的书[M].上卷，杨恒达译.上海:华东师范大学出版社，2008.

[57]（英）约翰·伯格.观看之道[M].戴行钺译.桂林：广西师范大学出版社，2005.

[58]（英）布莱恩·特纳.身体与社会[M].马海良,赵国新译.沈阳：春风文艺出版社，2000.

[59]（美）安妮·霍兰德.性别与服饰[M].魏如明,等译.北京：东方出版社，2000:8.

[60]（英）安东尼·吉登斯.现代性与自我认同[M].赵旭东,方文译.上海：三联书店，1998.

[61]（日）岸边成雄.唐代音乐史的研究[M].梁在平，黄志炯译.台北：中华书局，1973.

[62]（日）岸边成雄.唐代音乐史的研究[M].梁在平，黄志炯译.台北：中华书局，1973.

[63]（美）Susan B.Kaiser.服装社会心理学[M].李宏伟译.北京：中国纺织出版社，2000.

[64]（日）板仓寿郎.服饰美学[M].李今译.上海：上海人民出版社，1982.

[65]（日）原田淑人. 中国服装史研究[M].常任侠，等译.合肥：黄山书社，1988.

[66]（美）巫鸿.礼仪中的美术[M].郑岩，等译. 北京：三联书店，2005.

三 学位论文

[1]马希哲.中国中古时期帔帛的文化史考察[D].北京：北京大学，2008.

[2]赵敏.敦煌莫高窟菩萨披帛及隋唐五代世俗女性披帛研究[D]. 上海：东华大学, 2006.

[3]马冬.唐代服饰专题研究[D]. 西安：陕西师范大学，2006.

[4]柯丽丽.唐代女性的身体审美及其和服装的关系[D]. 北京：北京服装学院，2014.

[5]姚娜. 关于时尚的审美性探究[D]，桂林：广西师范大学，2013.

[6]刘若男. 从现存汉画像石（砖）资料中看两汉时期的舞蹈活动[D]. 山东师范大学，2013.

[7]赵克军《古龟兹舞蹈试探[D].北京：中央民族大学，2006.

[8]程旭.唐墓壁画中周边民族文化因素及其反映的民族关系[D].兰州:兰州大学，2012.

[9]陈安琪. 隋唐时期龟兹乐舞服饰研究[D]. 西安：西安工程大学, 2016.

[10]项群胜.西凉乐考辨[D].武汉：武汉音乐学院，2007.

[11]罗希. 唐代胡乐入华及审美问题研究[D].西安：西北大学，2012.

[12]黄洁琼.形象与现实[D].合肥：安徽大学，2014.

[13]马豫鄂.《全唐诗》中的服饰文化研究[D].武汉：华中师范大学，2006.

[14]王晓娜.北朝佛教造像中的民族认同[D].西安：陕西师范大学，2016.

[15]宋丙玲.北朝世俗服饰研究[D].济南：山东大学，2008.

[16]见世君.从《太平广记》看唐代妇女与民间信仰[D].北京：首都师范大学，2008.

[17]叶娇.敦煌文献服饰词研究[D].杭州：浙江大学，2009.

[18]王允.服饰美与性文化[D].济南：山东大学，2007.

[19]王松涛.胡乐胡舞与唐诗[D].兰州：西北师范大学，2005.

[20]杨微.女性服饰妆容与唐代审美趣味研究[D].西安：西北大学，2011.

[21]纳春英.隋唐服饰研究以平民日常服饰为中心的考察[D].西安：陕西师范大学，

2014.
[22]李连秀.隋唐五代时期下层妇女的社会生活研究[D].福州：福建师范大学，2003.
[23]王丽娜.唐代后宫女子服饰若干问题研究[D].合肥：安徽大学，2015.
[24]郑恩姬.唐代女性服饰研究[D].苏州：苏州大学，2009.
[25]杨名.唐代舞蹈诗研究[D].南京：南京师范大学，2014.
[26]阮立.唐敦煌壁画女性形象研究[D].上海：上海大学，2011.
[27]曹喆.以敦煌壁画为主要材料的唐代服饰史研究[D].上海：东华大学，2008.

四 考古报告

[1]陕西博物馆,文管会.唐李寿墓发掘简报[R].文物，1974.
[2]陕西考古研究所.唐李宪墓发掘报告[R].北京：科学出版社，2005.
[3]陕西省文物管理委员会.唐永泰公主墓发掘简报[R].文物，1964.
[4]陕西博物馆,乾县文教局.唐章怀太子墓发掘简报[R].文物，1972.
[5]陕西考古研究所，陕西历史博物馆.唐昭陵新城长公主墓发掘报告[R].北京：考古与文物，1997.
[6]井增利，王小蒙.富平新发现的唐墓壁画[R].考古与文物，1997.
[7]陕西考古所唐墓工作组.西安东郊唐苏思勖墓发掘简报[R].考古，1960.
[8]陕西文管会，昭陵文管所.陕西礼泉唐张士贵墓[R].考古，1978.
[9]陈志谦，昭陵博物馆.唐昭陵长乐公主墓[R].文博，1988.
[10]安峥地.房陵大长公主墓清理简报[R].文博，1990.
[11]陕西省考古研究院，昭陵博物馆.唐昭陵韦贵妃墓发掘报告[R].科学出版社,2017.
[12]陕西博物馆,乾县文教局唐墓发掘组.唐懿德太子墓发掘简报[R].文物，1972.
[12]陕西博物馆,乾县文教局唐墓发掘组.1973 年吐鲁番阿斯塔纳古墓群发掘报告[R].文物，1975.

五 期刊

[1]张蓓蓓.帔帛源流考-兼论宗教艺术中的帔帛及其世俗化[J].民族艺术，2015，3.
[2]张玉安.六朝“锦帔”小考[J].艺术设计研究，2012:03.

[3]孙机.唐代妇女的服装与化妆[J].文物,1984,4.

[4]王恒.云冈石窟菩萨像的宝冠和服饰佩饰[J].文物世界，2004，4.

[5] 高世瑜.唐代的官妓[J].史学月刊,1987,5.

[6]张亚楠. 敦煌壁画中帔帛源流及时代意义研究[J]. 金田，2014,11.

[7]卢秀文. 披帛与丝路文化交流[J]. 敦煌研究，2015,06.

[8]叶娇. 帔子-领巾-披帛-略论唐五代宋初女式披巾的称名[J]. 中国典籍与文化，2010,07.

[9]石历丽. 唐代宫廷女装中披帛的流行特色探析[J]. 陕西师范大学学报, 2016,3.

[10]王晓莉. 乾陵陪葬墓壁画线刻画侍女披帛研究[J]. 乾陵文化研究, 2011,00.

[11]弘. 迟到的商榷-谈披帛[J]. 美术大观, 1994,5.

[13]沈雁. 试论唐代披帛的形制与穿戴形式[J]. 艺术与设计, 2017,7.

[14]许静. 龟兹石窟壁画中的供养人造型初探[J]. 美术大观, 2008,10.

[15]胡发强. 敦煌壁画中的唐代服饰文化[J]. 新疆艺术学院学报, 2008,6.

[16]陈芳. 国色天香—唐代女子服饰时尚（一）[J]. 艺术品, 2016,2.

[17]孙机. 唐李寿石椁线刻《侍女图》、《乐舞图》散记（上）[J]. 文物, 1996,5.

[18]彭松. 《西凉乐》寻索[J]. 北京舞蹈学院学报, 1992,1.

[19]杨丽. 北魏至唐中前期河朔地区汉人“胡化”摊位[J]. 黄河科技大学学报, 2006,8.

[20]Alexander C.Soper,Northern Wei in Kansu,Artibus Asiae,1958,Vol. 2.

六 论文集

[1]金维诺.关于龙门造像样式及其变革——南方在佛教图像上的创造及其对北朝的影响[A].龙门石窟一千五百周年国际学术讨论会论文集[C].北京：文物出版社，1996.

[2]李波. 唐代墓室壁画女性披帛围法研究[A]. 2006 年当代艺术与批评理论研讨会论文集[C]. 北京：美术研究杂志社，2006.

附录 图版注释

图 55 八十七神仙图卷，吴道子绘，唐代，徐悲鸿纪念馆藏

攻读硕士学位期间发表的学术论文

[1]靳雅萍：《唐代世俗女性披帛研究》[J].《艺术设计研究》，2017年增刊。

[2]靳雅萍，张玉安：《唐代披帛的流行与宫廷妇女》[J].《西部皮革》，2017年9月18期。

致谢

本论文从无到有，前后经历了一年半的时间。期间断断续续，写写停停，虽然论文还有很多尚待改进的地方，但总算告一段落，在此即将毕业之际，我想把久存内心的感激之情表达出来。

首先感谢我的导师张玉安老师，张老师从我的论文选题、开题到撰写、修改，不吝赐教。我的论文老师逐字逐句，认真批阅，老师的认真和敬业令我钦佩不已。研究生期间，有幸遇到张老师做我的研究生导师，张老师为人正直豁达，渊博的专业知识，诲人不倦的高尚师德以及朴实无华和平易近人的人格魅力对我影响深远。不仅使我学习掌握了基本的学术研究方法，还使我明白了许多为人处世的道理。我的师母郑老师，真诚善良，每一次的相聚，都能感受到师母对我的关心。在此，向导师张玉安老师和师母郑老师表示由衷的感谢！

本论文的顺利完成，离不开研究生期间教过我的所有老师。杨道圣老师、陈芳老师、韩雪岩老师和邱忠鸣老师，各位老师的严谨细致、一丝不苟的作风一直是我学习中的榜样，循循善诱的教导和不拘一格的思路给予我无限的启发。感谢各位老师对我的教育和培养，诸位老师的无私传道、受业和解惑令我收获颇丰，在此向各位老师表示感激。

感谢两年半中陪伴在我身边的同学，你们是我的益友，也是良师。感谢王惠莹同学、杨晓慧同学、谭群同学、张文佩同学、吴佼姣同学和石雅如同学。感谢你们陪我度过论文写作中的艰难时期，在我无从下笔的时候提出具有参考价值的意见和建议；更感谢你们陪我一起度过整个研究生两年半的时光，有了你们的陪伴，我的研究生岁月才会如此充实和愉悦，你们的支持、鼓励和帮助，我铭记于心，希望我们的同窗友谊长存。

感谢我的同师门中的兄弟姐妹。感谢已经毕业的师兄和各位师姐，在我刚一进入北京服装学院的时候，就让我感受到了张仙人家族中的温暖，使我在北京求学期间能够感受到家的关心和鼓励。尤其是李晓美师姐和张明星师姐为我指点迷津，使我之后的研究生生涯不再迷茫。感谢我的两位师妹，党楚欣和闫淑敏，在我论文写作的关键时期，给予我支持，帮我度过难关，让我再一次感受到了张仙人家族的力

量！

感谢北京服装学院，让我在这里遇到了你们。感谢你们参与我的这段生命，感谢我研究生期间经历的所有，不论悲伤还是欢喜，让我以后的日子里有一段回忆。

感谢中央美术学院研究生赵晔童同学和中国人民大学研究生齐虹同学，在我论文写作时期，不厌其烦的帮我借阅央美图书馆和人大图书馆中的文献资料。同时感谢李梦薇学姐，你们的帮助，我没齿难忘。

感谢那些我所参考过的文献资料的作者，有了你们的研究成果，使我可以站在巨人的肩膀上继续研究我的课题，才有了我的这篇毕业论文，谢谢你们。

更要感谢我的家人。感谢我的大家庭中所有正能量家人，因为有着来自家人的认可和支持，才能让我在研究生期间无后顾之忧，能够安心做学术。感谢我的大家庭！感谢我的男友六先生，你的陪伴不在身边却在心间。在我全力以赴写论文的时候，陪我熬夜。在我因论文没有进展而情绪低落的时候，安慰我，激励我。谢谢你的出现，感恩所有。

要感谢的人还有许多，在此不一一列举，你们给予的帮助，我深表感激。

最后恭喜我自己，毕业了。